البوصيري عبد الله

# المسرح الليبي

## في العهد العثماني الثاني

## 1835 : 1912



# المسرح الليبي

## في العهد العثماني الثاني

## 1835: 1912

البوصيري عبدالله

# المسرح الليبي

## في العهد العثماني الثاني

## 1835: 1912



**المسرح الليبي**

**البوصيري عبدالله**

الطبعة الأولى: 2020

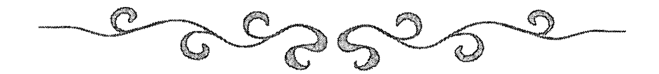
رقم الإيداع المحلي: 2020/223
رقم الإيداع الدولي: 3-54-921-9959-978

دار الكتب الوطنية بنغازي - ليبيا
هاتف: 7165022.21821+ - بريد مصور 4843580-21821+
ص.ب: 75454 - طرابلس Email: almosgb@yahoo.com



■ إلـى مـحـمـد قـدري المـحـامـي، ونـحـن نـحـتـفـل بالذكرى المئوية الأولى للبذرة المباركة التي غرسها في تربة مسرحنا الليبي.

■ وإلى الصحفي محمد البوصيري صاحب جريدة (الترقي ) الذي وثّق لنا تاريخ هذه البذرة وتكفلها بالعناية والمتابعة.



# الفهرس

# تقديم

## حول كتابة تاريخ المسرح الليبي

شهدت بلادنا في مطلع السبعينيات من القرن الفائت نشوء ظاهرة المهرجانات المسرحية الرسمية [1] منها، والشعبية [2]، الخاصة منها بالمؤسسات الفنية، أي الفرق التمثيلية أو المؤسسات التعليمية [3]، وقد واكبت هذه المهرجانات حالة من الهوس الجميل، والولع المفرط بهذا الضرب من الفنون أفضت إلى إقامة سلسلة من الندوات والمحاضرات، وحلقات النقاش حول الفنون المسرحية والدرامية زخرت بكثير من الكلم المفيد، وغير المفيد أيضاً .

وكان كلما سكن الليل، وجن الدجى، وهدأ الضجيج الذي ملأ القاعات وأروقة المسارح، ترحل العقول الفطنة في ملكوت الفكر، لتتأمل هاتيك الآراء، وتراجع فحوى الأحاديث، كي تغربل القول السليم من السقيم، لعلها تحصل على جملة مفيدة ترسم صورة الحقيقة . وكانت الجملة المفيدة الضائعة في كلِّ حلقات النقاش واللقاءات تدور حول تاريخ المسرح الليبي، وهكذا ظهر سؤال كبير، وبالغ الأهمية : متى .. وكيف .. وأين تأسس المسرح الليبي .؟

علا السؤال كلّ الشفاه، وأخذ الهمس به يرتفع شيئاً فشيئاً، حتى أمسى صراخاً ردده الصدى، وكان لابُدَّ من الإجابة عن هذا السؤال المهم، فيما أخذت محاولات الإجابة تدور على ثلاثة مستويات :

●●●

1 – أقيم أول مهرجان مسرحي في ليبيا سنة 1971 م. تحت اسم ( المهرجان المسرحي الوطني الأول ) وتواصلت فعالياته مدة عشرين يوماً ابتداء من 10 إلى 30 سبتمبر . تحت رعاية الأستاذ صالح مسعود أبو يصير وزير الإعلام والثقافة وقتئذ، وقد اشتركت في هذا المهرجان أربع عشرة فرقة مسرحية، ثم أقيم المهرجان المسرحي الوطني الثاني سنة 1973 م. بمشاركة ثماني عشرة فرقة، هذا وقد كانت النية تتجه إلى إقامة هذه المهرجانات كل سنتين، لكن تردي أحوال المسرح عرقل مسار الفكرة . ومنذ ذلك الحين غدت المهرجانات المسرحية مرهونة بأمزجة المسئولين عن الشؤون الثقافية .

2 – نظم المسرحيون هذا النوع من المهرجانات بقصد المساعدة ،وعمل الخير في حالة تعرض أحدهم لمصاب أليم، وأول مهرجان من هذا النوع كان أسبوع ( الفنان بشير فهمي) الذي أقيم في الفترة ما بين 25 نوفمبر إلى 11 ديسمبر / 1972م. بمشاركة اثنتي عشرة فرقة، وكان ذلك بمناسبة تعرض الفنان المذكور لمرض عضال أقعده طريح الفراش مدة سنتين، قبل أن ينتقل إلى الرفيق الأعلى.

3 – الواقع أن مهرجان المسرح المدرسي تأسس منذ سنة 1944م. تحت إشراف الإدارة البريطانية، وكان يقام بمناسبة المولد النبوي الشريف . ثم تواصلت فعالياته في العهد الملكي وكان يقام بمناسبة نهاية العام الدراسي، ولكنه في فترة السبعينيات خطا خطوات جيدة من حيث الإعداد والتنظيم، وبات أكثر التزاماً برسالته التربوية، كما حظي بدعم مالي، خصص جزء منه للمكافآت كجوائز تشجيعية للمتفوقين .

كان المستوى الأول يتحرك على أعمدة الصحف المحلية التي استجابت طواعية لمعطيات السؤال، فعمدت إلى تخصيص مساحات متفاوتة الأبعاد، وأفردت صفحات وأبواباً وزوايا خاصة بالفنون والآداب ؛ مثل زاوية ( نافذة على الفن ) التي أشرعت أبوابها جريدة ( الثورة) بإشراف عبد الله مفتاح، وزاوية ( كلُّ الفنون ) في جريدة ( الرائد) بإشراف أبوعجيلة النشواني، وزاوية ( فنون .. فنون) بجريدة ( الحرية ) بإشراف نوري المكي، وزاوية ( الحقيبة الفنية ) بجريدة الشورى تحت إشراف البوصيري عبد الله . وعلى أعمدة هذه الصفحات والزوايا نشرت سلسلة من اللقاءات المتباينة – كماً وكيفاً – مع الرواد الأوائل، وطلائع المسيرة المسرحية في بلادنا، الذين حاولوا – بدورهم – أن يقدحوا زناد ذاكراتهم، ويسردوا علينا جزءاً من تجربة المسرح الليبي من خلال معايشتهم لهذه التجربة .

وليقيني بأن اللقاءات والمحاورات هي إحدى الوسائل الناجعة والمتبعة في الكشف عن بعض الحقائق، والنظر في الوقائع إذا ما تمت على أسس سليمة، واتبعت منهجية معينة تلتزم بأهداف وغاية اللقاء، لذا أود ان أحيل القارئ الكريم إلى نماذج مختارة لأفضل هذه المقابلات، من حيث تركيزها على الفكرة الأساسية، ألا وهي السردية التاريخية لمسار تجربة المسرح الليبي .

- **النموذج الأول** : أنور الطرابلسي ( 1911 : 1989م.) وقد أجريت معه عدة لقاءات أهمها :

أ – لقاء بعنوان ( أنور الطرابلسي .. والحركة المسرحية في درنة ) أجراه معه حسين صالح الزروق، ونُشر على صفحات جريدة ( الثورة ) العدد 573 الصادر فى 1971/7/20م.

ب – لقاء بعنوان ( رحلة عبر الماضي مع أنور الطرابلسي ) أجراه معه صحفي لم ينشر اسمه، نُشر اللقاء فى جريدة ( الفجر الجديد) العدد 107 الصادر بتاريخ 1973/1/8م.

ج – لقاء بعنوان ( مع أنور الطرابلسي) أجراه معه عبد الله مفتاح ( ولا أخاله إلا اختصاراً لاسم عبد الله مفتاح هويدي) نشر اللقاء بجريدة ( الثورة )العدد الصادر بتاريخ 1972/8/21م.

د – كما روى الأستاذ : أنور الطرابلسي، أحاديث ذكرياته في عدة حلقات نشرت على

صفحات مجلة ( الهدف الفني ) [1].اطلعت على ثلاث منها، وهي تلك التي نُشرت في الأعداد : 43/42/41/ السنة الرابعة .

● **النموذج الثاني:** رجب البكوش ( 1915 :1995م .) وقد أجري معه لقاءان اثنان:

أ – لقاء بعنوان : الأستاذ رجب البكوش يتحدث عن الرحلة الطويلة مع الفن . أجراه معه الممثل والمخرج عبد الحميد الباح، نُشر بجريدة ( الفجر الجديد ) العدد الصادر بتاريخ 1974/3/14م.

ب – لقاء نُشر بمجلة ( المسرح العربي )[2] في عددها الأول / السنة الأولى / الصادر بتاريخ يناير/ 1974م.

● **النموذج الثالث :** حسن يوسف الشربيني، الشهير بحسن المصري ( مواليد 1907 ) .

أجري معه لقاء واحد، حاوره فيه المهدي أبو قرين . نُشر بجريدة ( الرائد) العدد 1972 . تحت عنوان ( الفنان الذي هدده عهد القهر ..)

● **النموذج الرابع :** مصطفى الأمير ( 1924 : 2006م.)

وقد أجري معه لقاءان :

أ – لقاء بعنوان ( لقاء مع الكاتب المسرحي صاحب مسلسل (عيشة وسليمان)، أجراه معه الربيعي (؟؟) نُشر بجريدة ( الثورة ) العدد 570 . الصادر بتاريخ 1971/7/18م.

ب – لقاء بعنوان ( لقاء مع أحد رواد المسرح العربي الليبي )

أجراه معه مصباح الفقهي نُشر بجريدة ( الفنون ) [3] العدد الثالث الصادر في يوم الاثنين بتاريخ 1976/8/22م.

● **النموذج الخامس :** كاظم نديم ( 1926 : 2007م. )

---

1 – الهدف الفني : مجلة فصلية فنية جامعة تصدرها فرقة هواة التمثيل بدرنة كلّ ثلاثة أشهر . تأسست سنة 1973، صدر عددها الأول في شهر أبريل باسم ( الهدف)، ثم تغير اسمها إلى ( الهدف الفني) ابتداءً من عددها الصادر في أبريل / 1976م. بعد انقطاع دام سنتين . وكانت تطبع على ورق السحب ( استيسل ) وابتداءً من عددها 40 الصادر في 20/ نوفمبر/ 1980م. صارت تطبع بمطابع الثورة للطباعة والنشر – بنغازي.

2 – المسرح العربي : مجلة دورية تصدرها اللجنة الثقافية بالمسرح العربي – بنغازي بإدراة عبد السلام زقلام ( المشرف العام)، أسرة تحرير تتكون من : عبد الحميد المالطي / سالم مفتاح / محمد المسلاتي . صدر عددها الأول في شهر يناير سنة 1974م، ويقع في 46 صفحة / حجم متوسط.

3 - جريدة ( الفنون ) صحيفة يومية صدرت بمناسبة مهرجان الصيف للفنون الشعبية الذي أقامته الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وانعقد في الفترة ما بين 21 اغسطس إلى 5 سبتمبر/ 1976م.

أجري معه لقاءان أيضاً :

أ – لقاء حاوره فيه نوري المكي . نُشر في ملحق جريدة ( الحرية ) العدد الصادر يوم الأحد بتاريخ 1971/6/27م، ضمن زاوية ( من الوسط الإذاعي ).

ب – لقاء بعنوان ( حديث الذكريات مع الفنان كاظم نديم) إعداد : أحمد الشويهدي . ونُشر بجريدة نادي ( الاتحاد) العدد الرابع عشر الصادر يوم الخميس بتاريخ 30/ ناصر – يوليو/1992.

- **النموذج السادس :** محمد شرف الدين ( 1929 – 2013م.)

وقد أجريت معه أربعة لقاءات، هي :

أ – لقاء في زاوية ( مواهب)

أجراه معه أبوعجيلة النشواني . نُشر بجريدة ( الثورة) . العدد الصادر بتاريخ 1970/9/20م.

ب – لقاء أجراه معه محمد عبد السلام نصر تحت عنوان ( شهروا علينا مسدساتهم بتهمة تهريب السلاح ) نُشر بجريدة ( الفجر الجديد ) العدد 282 الصادر بتاريخ 1972/1/10م، ضمن زاوية ( لقاء الأسبوع.).

ج – لقاء بعنوان ( المسرح الليبي هزّ الإدارة البريطانية ببلادنا)

أجراه علي النماوي. نُشر بجريدة ( الأسبوع الثقافي ) العدد الصادر يوم الجمعة بتاريخ 17/ من ذي الحجة /1398 هـ ( = 1978م).

د – لقاء بعنوان ( فنان الشعب : محمد شرف الدين )

أجراه معه عبد العزيز الصويعي نُشر بجريدة ( الفنون ) ،العدد الثامن الصادر بتاريخ 1976/8/29م.

ومن محاسن الصدف أن تتنوع النماذج التي استهدفتها هذه الباقة من اللقاءات من الناحية المكانية والزمانية، حيث نراها تنتقي نماذج من مدن مختلفة ( درنة / بنغازي / طرابلس)، وهي المدن الثلاث التي تزعم أنها شهدت نشاطاً مسرحياً أسبق وأكثر من سواها، فاستضافت ( أنور الطرابلسي ) باعتباره أحد المساهمين في الحركة المسرحية في مدينة درنة، واستضافت (رجب البكوش) بوصفه مفجراً للحركة المسرحية في مدينة بنغازي. أما بالنسبة لمدينة طرابلس فقد كان التنوع يستند إلى عنصر الزمان لا المكان

فحسب، وذلك باختيار حسن المصري كنموذج من الجيل المسرحي في الثلاثينيات، ومصطفى الأمير من جيل الأربعينيات، ومحمد شرف الدين من جيل الخمسينيات .

وإذا ما استثنينا حسن المصري، فإن هؤلاء الرواد قد حظوا بنصيب الأسد من اللقاءات الصحفية والإذاعية – مرئية / مسموعة – فكلما راودتنا الأحلام في إنجاز شيء عن تاريخ المسرح الليبي، طاف هؤلاء الفرسان الخمسة بأذهاننا، وركضنا نحوهم نستجلي الحقيقة، فأين الحقيقة في تصريحات هؤلاء ؟ وإلى أي مدى يمكننا الاعتماد على اللقاءات الصحفية كمصدر من مصادر تاريخ مسرحنا الليبي ؟

الواقع أننا نجد أنفسنا أمام إجابات صريحة تحدد لنا الزمان والمكان المتصلين بنشأة المسرح الليبي، إلا أنها إجابات متباينة ومختلفة، واتسمت بالجهوية أحياناً، وبالادعاءات في أحايين أخر ؛ فرجب البكوش – مثلاً – يشير إلى أن المسرح الليبي تأسس في مدينة بنغازي سنة 1924 [1] على أثر عودة السيد أحمد [2] فليفلة من تركيا، حيث درس التمثيل والإخراج هناك، على أن هذا الرأي لا يجد قبولاً عند أنور الطرابلسي الذي يصرّ على أن المسرح الليبي انطلق أصلاً من درنة على يدي محمد عبد الهادي، وذلك في سنة 1930م. وفي سنة 1931م. في لقاء ثانٍ، ولكن أنور الطرابلسي يناقض نفسه في لقاء آخر، إذ يشير إلى أن التجربة الأولى كانت في مدينة طبرق سنة 1926م. على يدي محمد عبد الهادي أيضاً ،إلا أنها كانت تجربة محبطة، حيث لم يكتب لها الظهور ،ولم ترَ النور[3]

أما بالنسبة للمسرح في الشق الغربي من البلاد، فقد أتفق فرسانه على أنه تأسس سنة 1936 في مدينة طرابلس، إلا أنهم استسلموا جميعاً للفكرة القائلة إنه ظهر متأثراً بتجربة فرقة ( هواة التمثيل الدرناوية) التي زارت طرابلس سنة 1935م. وقدمت عدداً من مسرحياتها فيها . وسنرى لاحقاً فساد هذا الرأي . والجدير بالملاحظة، أن التواريخ المذكورة في هذه اللقاءات أعتمدت على الذاكرة وحدها، فلا وثائق، ولا قرائن تؤكدها، وبذلك فهي معرضة لاحتمالات الزيادة والنقصان .

وأعود فأقول : كان يمكن لهذه الباقة من اللقاءات أن ترتقي إلى مستوى الوثيقة المفيدة،

1 – الفجر الجديد / العدد الصادر بتاريخ 1974/3/14م.
2 – كذا في الأصل .. والصواب : حسن فليفلة .
3 – لكن مجلة ( المسرح العربي ) في عددها الثاني تقول عكس هذا، مؤكدة على أن هذه المحاولة قد رأت النور فعلاً في سنة 1926 م. وذلك في معرض حديثها عن – محمد عبد الهادي : الرجل الذي بدأ المسيرة – حيث أبانت أنه – في أواخر سنة 1926م. قدم أول أعماله بطبرق، وكانت مسرحية – آه .. لو كنت ملكًا – وهي مسرحية اقتبسها من روايات ألف ليلة وليلة، وتؤكد المجلة ذلك بذكرها أسماء بعض المساهمين معه بقولها ( ومثل معه في هذه المسرحية مفتاح بوغرارة، وحمدي طاطاناكي ( ص 8 ).

بالنظر إلى كونها شهادات حية أدلى بها لفيف من رواد مسرحنا، بيد أن بعض الاعتبارات الثقافية أوقعتها في جملة من المحاذير، والهنات يمكننا أن نجملها في النقاط التالية :

**أولاً** – عملت هذه اللقاءات بالمثل الشعبي القائل ( اللي يغيب ايعلقو كاشيكه)[1]، وذلك بتركيزها على المسرحيين الذين ما يزالون داخل التجربة المسرحية، ولم تسعَ إلى مقابلة الرواد الذين صاروا خارج هذه التجربة، وانعزلوا بعيداً عنها لأسباب واعتبارات تخصهم، لذا جاءت هذه اللقاءات كأنها تكريماً لهؤلاء على تواصلهم لا على ريادتهم، وحرماناً لأولئك من ريادتهم عقاباً لهم على انقطاعهم وانعزالهم .

**ثانياً** – فقدان الشمولية، إذ اقتصرت على بضعة أسماء متناسية عدداً كبيراً من رجال المسرح القدامى، ممن كان لهم دور بارز في تنشيط الحركة المسرحية في بلادنا . نذكر منهم، على سبيل المثال لا الحصر : أحمد النويصري، محمد سرقيوة، عبد الحميد بورواق، محمد جبر، مفتاح بوغرارة، حمد طاطاناكي، وهم جميعاً رفاق محمد عبد الهادي . ثم حسن فليفلة ( أول من درس التمثيل والإخراج )، [2]وإبراهيم سالم بن عامر ( مؤسس فرقة الغال الإيطالية، ومترجم كتاب جرسياني عن برقة )، هذا بالنسبة لرواد الحركة المسرحية في المنطقة الشرقية، أما بالنسبة لرواد الحركة المسرحية في المنطقة الغربية، فنذكر : الدكتور مصطفى العجيلي ( مؤسس الحركة المسرحية في طرابلس، وصاحب مجلة « المرآة») وعمورة الباروني ( مؤسس فرقة نادي الإتحاد، ومخرج جُلِ أعمالها، ومترجم كتاب: ليبيا أرض الميعاد )، وخليفة ماعونه (مؤلف ومخرج مسرحي، وزجال متميز، ومؤسس فرقة الشرف العربي سنة 1946م )، وبشير عريبي ( أول من أعد مذكراته عن المسرح الليبي ،[3] وفؤاد الكعبازي ( وزير سابق، وسفير حالي، وكاتب ومترجم مختارات من الشعر الإيطالي )، وسعيد السراج ( ناشط سياسي، ومؤلف مسرحي، ومخرج، وقد ساهم في تأسيس العديد من الفرق المسرحية )، وعلي إندار ( محام، ومؤسس أول فرقة مسرحية في عهد الاستقلال، ومؤلف باكورة أعمالها، إلا وهي مسرحية « فتح ليبيا » ) وعلي المشرقي ( وْلف مسرحي، وأحد مؤسسي فرقة العهد الجديد، وتاجر ذائع الصيت . وضع ثروته في خدمة الفن والمسرح )، وعبد الله الترجمان ( مربٍ فاضل، ومؤسس الحركة المسرحية في مدينة مصراتة، ومخرج مسرحية فاوست). وإننا لنأمل أن لا نثير حفيظة أحد إذا ما قلنا:

---

1 – يضرب هذا المثل في التخلي عن الخلان والرفاق، والكاشيك كلمة تركية الأصل تعني : ملعقة.

2 – والعهدة – هنا – على الراوي، وهو رجب البكوش.

3 – نشر بشير عريبي حلقات من هذا الكتاب على شكل مذكرات، وذلك على صفحات جريدة طرابلس الغرب : الحلقة الاولى – العددالصادر في 3 فبراير، الحلقة الثانية – العدد الصادر في 10فيراير 1960م.

إن الأسماء التي حرمت من شرف المقابلات الصحفية والإذاعية هي أوسع ثقافة، وأعمق تجربة، وأنشط ذاكرة – ربما – وما جاء بين الأقواس ليس سوى برهان على ذلك.

**ثالثاً** – لم تكن الأسئلة، في مثل هذه اللقاءات، تسعى إلى غاية الكشف عن حقيقة تاريخ المسرح الليبي، بل إنها لم تكن تسعى إلى غاية محددة، وإنما كانت مجرد دردشة صحفية، شملت موضوعات عدة أحتل فيها السرد التاريخي جانباً ضعيفاً لا يليق به كضرورة ولا كواقع .

**رابعاً** – إن غياب المنهجية في طرح الأسئلة استلزم غياباً مماثلاً في منهجية الإجابة، فاتسمت أغلب هذه اللقاءات بالارتجالية ترسخت لدينا على نحو أعمق جراء خلو هذه اللقاءات من الوثائق، والأسانيد التي تدعم الأقوال والآراء المطروحة .

**خامساً** – إن أغلب الذين أجروا هذه اللقاءات، هم مسرحيون أكثر من كونهم صحفيين ( هويدي / بوقرين / المكي / الباح )، وهؤلاء يعوزهم الحذق الصحفي الذي يثير محدثه ويجبره على البوح والتصريح، ولتكون مداخلاته الواعية عاملاً على التذكر والتبصر.

**سادساً** – وقعت جُل هذه اللقاءات في كثير من المغالطات، فيما يتصل بأسماء الفرق وعناوين المسرحيات وتواريخ عروضها، علاوة على إهمالها لاسماء المؤلفين والمخرجين .

**سابعاً** – كان لابد لمثل هذه الأخطاء أن تقع، طالما أن اللقاءات لم تكن متفقاً عليها سلفاً، وإنما كانت تتم – في الغالب – مصادفة ؛ فعبد العزيز الصويعي – مثلاً – التقى بمحمد شرف الدين ( على إحدى النغمات اليوغسلافية التي كانت تؤديها الفرقة على خشبة المسرح بملعب 7/ أكتوبر )[1] ضمن فعاليات مهرجان الصيف للفنون الشعبية . ومصباح الفقهي يعترف أن لقاءه مع مصطفى الأمير كان ( بدون موعد سابق، بدون تهيئة ولا مقدمات ).[2] ومحرر زاوية ( أدب / فن / علم ) بجريدة الفجر الجديد يقول، دون أدنى خجل (شاءت الصدف أن تجمعني بالفنان أنور الطرابلسي في قسم شؤون المسرح).[3] وهذا واقع ينبغي على الفنان أن يرفضه، وعليه أن يطالب بوقت كافٍ لتجميع أفكاره، ومراجعة مصادره، فاللقاء الصحفي وثيقة تاريخية قد تدين صاحبها يوماً.

**ثامناً** – لم تكشف، هذه اللقاءات، عن الخلفية الثقافية لأصحابها، فعجزت عن استثارة الأفكار وتحريك العقول .

1 – جريدة الفنون العدد الثامن / الصادر 1976/8/29 .
2 – جريدة الفنون . العدد الثالث الصادر 1976/8/23 م.
3 – الفجر الجديد . العدد 107 –الصادر 1973/1/8م.

تاسعاً – ولأنها كذلك فلم تلقَ الاهتمام الـلازم، والمتابعة المسئولة من قبل المهتمين بالحركة الثقافية، حتى إنه لم يُقدم أحد على مناقشة محتوياتها، أو تصحيح ما جاء فيها من أخطاء، فأُخذ ما جاء فيها على محمل الجد، وأعتبر أنه والحقيقة صنوان.

أما المستوى الثاني، فقد خطا خطوة أكثر منهجية، نظرياً على الأقل، باعتماده على الجهد الجماعي بدلاً من الجهد الفردي، وباتخاذه أسلوب العمل الإداري المنظم عوضاً عن المحاولات الفردية، والاجتهادات الشخصية، إذ حدث أن تفتقت في أذهان المسئولين عن دائرة الشؤون المسرحية التابعة للإدارة العامة للثقافة فكرة القوافل الثقافية التي تجوب المدن الليبية لتجمع تاريخ المسرح من أفواه معاصريه، وعلى نفس الأمكنة التي شهدت هاتيك التجارب . وهكذا تشكلت – فعلاً – لجنتان، إحداهما في مدينة طرابلس، وكانت برئاسة الأستاذ المهدي أبو قرين، وعضوية كل من الأساتذة : عبد الله مفتاح هويدي، ومحمد رشاد خليل، والفنان أحمد إبراهيم،والأخيران من جمهورية مصر الشقيقة، فيما شُكلت اللجنة الثانية في مدينة بنغازي، وكانت برئاسة الأستاذ إبراهيم الخمسي، وعضوية الأستاذ عبد الحميد الباح، والبوصيري عبد الله .

جُهزت كل لجنة بسيارة، وأجهزة تسجيل، وكاميرات للتصوير الثابت، ومُنحت مبلغاً ضئيلاً من المال، لتغطية مصاريف الرحلة، ثم تحركت اللجنة الأولى لتغطي مساحة قدرها ثمانمائة كيلو مترا، وكان خط سيرها يبدأ من مدينة مصراتة شرقاً حتى مدينة زوارة غرباً، بينما تحركت اللجنة الثانية في الاتجاه المعاكس، لتغطية الجانب الشرقي، وكان خط سيرها من مدينة سرت غرباً حتى حدود طبرق شرقاً .

وبعد سلسلة من اللقاءات مع رجال المسرح، ومعاينة دور العرض، ومقار الفرق المسرحية، أعدت كلُّ لجنة تقريراً مفصلاً عن سير الرحلة، أرفقت طيه النتائج التي توصلت إليها، مزودة بقليل من الصور، وبالنّزْر اليسير من الوثائق.

ورغم أن اللجنتين، المشار إليهما، لم يتوصلا إلى جديد يذكر، حيث وقفتا على نفس النتائج، وسجلتا المعلومات ذاتها التي سبق أن تفضل بعرضها رجال مسرحنا القدامى في المقابلات التي أجريت معهم، ونشرت على أعمدة صحفنا المحلية، فإن جهدهما أتسم بالشمولية، كما أن محاوراتهما كانت منصبة على غاية واحدة، ألا وهي تاريخ المسرح الليبي، وتفاصيل نشأته . وكنا نأمل أن تردف دائرة المسرح هذا الجهد الجماعي بخطوة إيجابية ثانية تتمثل في تشكيل لجنة للتأليف، توضع بين أياديها المعلومات التي توصلت إليها اللجنتان، وذلك لبحثها وتحقيقها ومقارنتها، وربط الوقائع المسرحية بالمعطيات

السياسية والثقافية والاجتماعية المواكبة لها، بغية معرفة مدى التأثير والتأثر الواقع بينهما، ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث .. بل العكس هو ما حدث، حيث ظل التقريران داخل أدراج مُحّكمة الإغلاق، حتى علاهما الغبار فأدركهما التلف .. فالضياع.

لكن أحد أعضاء اللجنة الطرابلسية، وأعني به الأستاذ المهدي أبو قرين، نهض بما لم تستطع دائرة الشؤون المسرحية النهوض به، مستفيداً من تلك المعلومات التي تضمنها التقريران، وسعى – بصفته الشخصية لا الاعتبارية – إلى تأليف كتاب عن (تاريخ المسرح في الجماهيرية ) نُشر في شهر سبتمبر سنة 1978م، ضمن سلسلة (كتاب الشعب ) التي كانت تصدرها الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، وكان ذلك أول كتاب يخرج للناس عن تاريخ المسرح الليبي .

وبعد ثلاثة أعوام، وتحديداً في سنة 1981 م. صدر عن الدار العربية للكتاب، كتاب ثانٍ بعنوان ( الفن والمسرح في ليبيا ) لمؤلفه المسرحي المخضرم الفنان بشير محمد عريبي، ثم مرت خمسة أعوام أخر قبل أن يُصدرَ الأستاذ عبد الحميد المجراب الكتاب الثالث الموسوم بـ ( المسرح الليبي في نصف قرن ) .

بهذه المؤلفات الثلاثة تكون مستويات البحث عن تاريخ المسرح الليبي قد وصلت – افتراضاً – إلى أعلى ذراها، فما الذي أضافته هذه الكتب الثلاثة، وما الجديد الذي توصلت إليه ؟

الواقع أنها قد أمدتنا بمعلومات ثمينة بذل مؤلفوها جهوداً طيبة في تجميعها وتصنيفها، لكن إذا ما دققنا النظر فيها سنجد أنها قسمت حديثها عن تاريخ المسرح الليبي إلى قسمين ؛ أحدهما أتسم باليقين، وثانيهما أتسم بالتخمين . أما ما أتسم منه باليقين، فهو ما أتصل بالحديث عن المسرح في مرحلة الاحتلال الإيطالي وما بعدها، وهو ما دار حوله النقاش في تلك النماذج المختارة من اللقاءات، وما تضمنه التقريران اللذان أعدتهما لجنة جمع تاريخ المسرح . وفي هذا القسم لم تأتِ الكتب الثلاثة بجديد يذكر، بل إنها ناقضت بعضها البعض، ولم تستطع أن تحسم الصراع القائم بين المدن الشرقية الثلاث الدائر حول ريادة المسرح، وأسبقية التأسيس . بل إن المهدي أبو قرين ذكّى نار الصراع بتفرده بإعطاء إفادات جديدة عن تأسيس المسرح في مدينة بنغازي، فهو لا يرى أن سنة 1924م. هي سنة التأسيس الفعلية، حسبما جاء على لسان رجب البكوش [1]، وإنما هي سنة 1920 م، إذ ظهرت بوادره الأولى في المدارس على يدي المربي الفاضل الأستاذ حسن

1 – الفجر الجديد . العدد الصادر 1974/3/14م.

فليفلة الذي كان ( يدرب تلاميذه على المسرحيات القصيرة التي تغرس في نفوس التلاميذ حبَّ الله والوطن ) .[1] إن المجاهرة بهذا الرأي لا تمنح مدينة بنغازي شرف الريادة على شقيقتيها فحسب، وإنما هي – في الوقت نفسه – تسحب البساط من تحت قدمي محمد عبد الهادي باعتباره الرائد الأول، وتتوج حسن فليفلة بهذا اللقب الرنان، بيد أن الأستاذ أبو قرين ينظر إلى تجربة المسرح المدرسي على أنها تجربة صورية، وليست فعلية، لذا فهو يسقطها من الرصد التاريخي، معتبراً أن أول فرقة في مدينة بنغازي أنشئت ( حوالي سنة 1926م).[2] ويعني بذلك فرقة (الشاطئ )، لكن بشير عريبي يؤخر تأسيس هذه الفرقة عشرة أعوام أخر، إذ يراها تأسست سنة 1936 م.[3] وهذا رأي يبدو مقبولاً، إذا ما وضعنا في اعتبارنا أن رجب البكوش، أحد مؤسسي هذه الفرقة، من مواليد سنة 1915م.

إذا كان عبد الحميد المجراب يعتمد هذا التاريخ استناداً إلى بشير عريبي، فأنه يختلف معه حول الأعضاء المؤسسين لفرقة الشاطئ، وهم – في رأيه – الشاعر عبد ربه الغناي، والأديب عمر فخري المحيشي، ورجب جعودة، و رجب البكوش، وفاضل العجيلي .[4] بينما بشير عريبي يرى أن المؤسسين الحقيقيين هم : رجب حمودة البكوش، و إسماعيل أبو غرارة، وفرج المليان، وسالم بشون، ومصطفى البكوش، ومفتاح بشون .[5]

ولئن اختلفت هذه الكتب الثلاثة في بعض التفاصيل المتعلقة بنشأة المسرح في مدينة بنغازي، إلا أنها ائتلفت على تجريد هذه المدينة من شرف الريادة، وإقصائها عن ميدان السباق، فيما بقيت المدينتان الجارتان : طبرق ودرنة تواصلان الركض في ميدان السباق، بغية الفوز بالريادة .

يبدو واضحاً أن الكتب الثلاثة تزكي مدينة طبرق، وتحاول أن تكلل رأسها بتاج الغار، إذ اتفق كلٌّ من المهدي أبو قرين، وبشير عريبي على أن طبرق عرفت المسرح سنة 1926م، وهي السنة التي نزل بها محمد عبد الهادي عائداً من هجرته في بلاد الشام . وما لبث أن أسس بها فرقة للتمثيل، لم تتوفر لبشير عريبي (الأنباء عن حقيقة نشاطها المسرحي بالمعنى الصحيح)، لكن المجراب يزحف بهذا التاريخ خطوتين إلى الوراء حين يقول: (ارتبطت بداية المسرح في ليبيا بعودة رائده الأول الفنان محمد عبد الهادي، حين

1 – ابو قرين، المهدي : تاريخ المسرح في الجماهيرية – نشر الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس . سلسلة : كتاب الشعب العدد التاسع . سبتمبر 1978 – ص 142.
2 – ن. م. ص : 143.
3 – عريبي . بشير محمد : الفن والمسرح في ليبيا – نشر الدار العربية للكتاب – ليبيا / تونس . الطبعة الأولى : 1981 ص 234..
4 – المجراب، عبد الحميد : المسرح الليبي في نصف قرن . نشر المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . الطبعة الأولى : 1986. ص 127.
5 – عريبي، مصدر سابق – نفس المصفحة .

عاد من هجرته من بلاد الشام .. وسارع في تأسيس أول فرقة مسرحية ليبية في مدينة طبرق سنة 1928م). [1]

وإذا ما تجاوزنا هذا الخلاف البسيط حول تحديد سنة التأسيس، فإن خلافاً آخر سينشأ بين هذين المؤلفين حول تحديد عنوان المسرحية التي تمّ بها تدشين المسرح الليبي . ففي الوقت الذي يرى فيه المهدي أبو قرين أن مسرحية التدشين حملت عنوان ( خليفة الصياد )، فإن عبد الحميد المجراب يرى أنها كانت بعنوان ( آه .. لو كنت ملكاً )، وبالرغم من أن المجراب يؤكد أن هذه المسرحية قد عرضت فعلاً، بل (ولاقت النجاح) فإنه يناقض نفسه في موقع آخر، حيث يقول في الصفحة 153 ما نصه:

(.. انبعاث المسرح الليبي في سنة 1928م. على يد رائده الأول الفنان محمد عبد الهادي حين قدّم مسرحية « هارون الرشيد وخليفة الصياد « عقب عودته من بيروت)، وكما تمّ سحب البساط من تحت قدمي محمد عبد الهادي، فها هي الكتب الثلاثة تتعاضد على سحب البساط ثانية لإسقاط ريادة درنة .

أما ما أتسم في هذه المؤلفات بالتخمين، فهو ما أتصل منه بالحركة المسرحية قبل مرحلة الاحتلال الإيطالي .. ماذا ! قبل مرحلة الاحتلال الإيطالي ؟

لابدّ أن تنطلق صرخة الاندهاش هذه في داخل كل منا .

إذن .. ثمة تجارب أخرى سبقت تلك التي تحدث عنها رواد مسرحنا .. وهذه – بحدّ ذاتها – خطوة متقدمة في مسار البحث، رفض عبد الحميد المجراب أن يخطوها، فتخلف عن زميليه اللذين أشارا إلى ثلاث محاولات مسرحية وقعت إبان العهد العثماني الثاني، فيما نرى المهدي أبو قرين يسرع الخطى كي يفاجئنا بكشف سرّ هذه الحقيقة التاريخية المهمة، لكن مغامرة المهدي أبو قرين، وهو الرجل الهادئ الخجول، كانت مشوبة بشيء من التوجس والتردد والاحتراز تمثل، في قوله :

إن ( أول فرقة للتمثيل هي تلك الفرقة التي تأسست عام 1878 م)، وهنا ترتعش الكلمات على شفتي المهدي أبو قرين، ويهتز القلم بين أنامله، خشية الشطط والمغالاة، فلم يجد بُداً من الاعتراف بأنه لم يقع بين يديه أية معلومات عنها ( إلا قول الأخ فرج قناو بأن لديه مستنداً يثبت ذلك ). [2]

1 – المجراب – مصدر سابق – ص. 82 .

2 – ابو قرين – مصدر سابق – ص . 113 – الطبعة الثانية .

ولقد رحل فرج قناو عن هذه الدنيا الفانية دون أن يحظى أبو قرين، أو غيره برؤية هذا المستند[1].

أما الفرقة الثانية التي أتى على ذكرها فنراه يملك شيئاً من المعلومات عنها، فهو يعلم ( أنها تكونت عام 1908م)، وأنها قدمت مسرحية بعنوان ( شهيد الحرية )، وأن مؤسسها والمشرف عليها رجل صحفي يُدعى ( محمد قدري المحامي ) صاحب جريد (تعميم حريت)، وهي جميعها معلومات مستقاة من جريدة ( الترقي)، يؤكدها بشير عريبي استناداً إلى جريدة ( تعميم حريت ) نفسها .

ثم تتكرر نغمة الظن والتخمين عندما يشير المؤلفان – أبو قرين وعريبي – إلى احتمال وجود فرقة مسرحية تابعة للجمعية النسائية العثمانية، وذلك استناداً إلى ما جاء في المادة رقم 21 من قانونها الصادر سنة 1910 (1909 عند عريبي ) التي اعتبرت حفلات التمثيل، وغيرها من أنواع التسلية إحدى الواردات المالية للجمعية.

ها هي طرابلس – أخيراً – تفوز بقصب السبق، ولقد رأينا كيف أن رجال مسرحها ابتعدوا عن ساحة المنافسة عن الريادة، لا استحياءً أو استعلاءً – وإنما جهلاً بتاريخ مدينتهم، وسوف نبين في مضان هذا البحث، أن طرابلس الغرب، هي ثاني مدينة عربية تشهد عرضاً مسرحياً، بالمعنى العلمي الدقيق للكلمة.

وإنه لمدعاة للأسف أن يتسم الحديث عن مسرح هذه المدينة، وعن هذه المرحلة من تاريخ بلادنا بالظن والتخمين، ثم ما لبث أن أدركته نقيصة أخرى، ونعني بها نقيصة النكوص والتنكف، فلم يحاول الأستاذان أبو قرين وعريبي أن يواصلا البحث بأكثر جدية، وأن يطالعا ما وقع تحت أيديهما من الوثائق والصحف مطالعة حاذقة، وثاقبة تخترق السطور لتستحضر ما اندس وراءها، وما اندس كان أعظم مما ظهر وبان لو كانا يعلمان .

بيد أن نقيصة النكوص والتنكف، رغم نتائجها السلبية على مسار البحث، لَتبدو بسيطة أمام نقيصة غياب المنهجية التي نلاحظها في هذه الكتب الثلاثة التي لجأت الى دراسة

---

1 – رغم إعجابي الشديد بالمرحوم فرج قناو ككاتب مسرحي، وشاعر غنائي متميز، إلا أني اشك في أنه كان يملك مستنداً من هذا النوع، وذلك للاعتبارات التالية :

أ – إن فرج قناو شخصية طارئة على المسرح الليبي ،حيث ظهر لأول مرة في الأوساط المسرحية في بداية السبعينيات عندما التقى بعدد من المسرحيين الذين اعتادوا السهر في مقهى (الميزة) الواقع على شاطئ البحر أمام مصرف ليبيا المركزي، وقد كان قبل ذلك مصرحاً جمركياً في ميناء بنغازي .

ب – إنه لم يكن من البحاثة، ولم نعرف يوماً أن له ولعاً بتاريخ المسرح الليبي بحيث يبحث في مصادره، وينقب عن وثائقه، بل إن ولعه بالقراءة والاطلاع كان على نحو شديد التواضع، وإن درج على مطالعة الصحف اليومية .

ج – إن الذين عاشروا المرحوم قناو عن قرب، وخبروا طبعه يعلمون حقيقة ميله إلى الادعاء نتيجة لعوامل معينة . وواقع الحال أن قناو تلقف خبراً من الأستاذ المصراتي عن هذا المستند الذي هو عبارة عن رسالة كتبها الشاعر أحمد الفقيه حسن – الجد إلى أحد أصدقائه، وهي رسالة سنتطرق إليها في الباب الرابع من هذا البحث .

المسرح الليبي بمعزل عن إيقاع الحياة الذي يلف حوله، وكأن المسرح نبتة شيطانية انبثقت من جوف الأرض بلا مسببات، ولا دوافع، ولا حوافز أجبرتها على النشوء ومن ثم الارتقاء، فمسرحنا في هذه الكتب الثلاثة يبدو مثل ثيران السواقي التي تدور حول نفسها، دون دراية بما يحدث بإزائها، ودونما أدنى تأثر أو تأثير بالواقع وفي الواقع، وإذا كان مسرحنا على هذه الشاكلة، فهو — لا ريب — مسرح فج، ولا يحمل أية دلالة اجتماعية. وبذلك يكون زائداً عن الحاجة، ونافلة من النوافل، وإنها لنظرة قاصرة أن ندرس أية ظاهرة بمعزل عن المعطيات السياسية والاجتماعية والثقافية والنفسية التى تلعب دوراً مهماً ومؤثراً فى ظهورها وبروزها على سطح الواقع المعاش، ولقد تميز المهدي أبو قرين قليلاً عن رفيقيه بمحاولته دراسة تفاعل المجتمع الليبي مع الحضارات التي تعاقبت عليه، إلا أن ذلك لم يوصله إلى نتيجة في شأن المسرح، إلا إذا كان يهدف من وراء ذلك إلى القول بأن الظاهرة المسرحية هي إحدى النتائج التي أسفرت عنها جدلية التأثير والتأثر بين الحضارات، ولعله كان يهدف إلى ذلك حقاً، إذ نراه يعمق لدينا هذا المعنى ببحث تفصيلي عن المسارح الأثرية في ليبيا استغرق منه ثلث الكتاب تقريبا . على أن المساحة الزمنية الفاصلة بين تلك العصور السحيقة وبين نشأة مسرحنا الحديث، من شأنه أن يذيب مثل هذا التأثير، إن وُجد أصلاً، وكان يمكن لهذا الرأي أن يلقى القبول لو استطاع الأستاذ الباحث الإتيان ببراهين على وجود مسرح ليبي إبّان الاحتلال الإغريقي أو الروماني.

والحقيقة أن مسرحنا لم يتأثر بتلك الحضارات الغابرة، وإنما تأثر بحضارة وافدة إليه، ألا وهي الحضارة الأوروبية المعاصرة التي حملتها الجاليات الأجنبية التي كانت تعيش كالنمل فوق أرضه، متخذة التدابير الملائمة لنشر ثقافتها التي يعد المسرح — أدباً وفناً — أهم روافدها . والغريب في الأمر أن تصمت الكتب الثلاثة، وكأنها على اتفاق، عن النشاط المسرحي الذي كانت تمارسه الجاليات الأجنبية فوق أرضنا، وأمام أبصار أهالينا.

ومن المشاكل المنهجية التي تقابلنا في هذه المؤلفات أيضاً، هو ما أتصل منها بمسألة تجذير الفن المسرحي في بلادنا، وهي مسألة غاية في الأهمية، إذ إنها تكشف عن الفطرة الإبداعية عند شعبنا، مما يستوجب إطالة الوقوف أمام الظواهر المسرحية والعناصر التشخيصية في عاداتنا وتقاليدنا الشعبية، وهذه الأهمية لا تتصل بمناحي البحث ومنهجيته فحسب، وإنما بالمناحي التربوية والتعليمية أيضاً، حتى يكون أبناء الزمن الآتي على بينة من أن فننا وتراثنا الشعبي ثري أشد ما يكون الثراء، وأن المسرح الحقيقي،

هو ذاك الذي يندس عميقاً في أرض الوطن ليشم رائحة ترابه، ويخبر عاداته وتقاليده وألعابه وفنونه، وهي جميعها تحتوي على عناصر إبداعية يمكننا الارتقاء بها كما ارتقى هوميروس بالخرافات الشعبية الإغريقية، وصيّرها أدباً خالداً تجاوز أسوار المكان، ودورة الزمان .

ولقد اتسمت نظرة هذه المؤلفات الثلاثة إلى الظواهر المسرحية بشيء من السطحية والاستعجال ؛ فالمهدي أبو قرين تحدث عن الألعاب الشعبية، فذكر خمس ألعاب، وتحدث عن الرقص الشعبي، فذكر رقصتين اثنتين هما ( الكاسكا – والكشك )، أما حديثه عن العادات الشعبية، فاقتصر على مواكب ( الششباني )، ثم عرّج على مسرح الرواية وخيال الظل، والكراكوز . وكذلك فعل بشير عريبي الذي تحدث عن القارقوز و الزمزامات و القصّادة والبصايري والرواة . أما عبد الحميد المجراب فلم يجد ما يروقه في تراث الشعب وفنونه سوى رقصة الغزال والكشك، بينما استطرد وأفاض في الحديث عن الحضاري، وشطحات الدراويش وقصة المولد، وهذا ينطوي على مغالطة كبيرة في فهم معنى الظاهرة المسرحية .

وليس مهماً أن تتفق هذه المؤلفات في اختياراتها لأنواع الظواهر المسرحية، لكن المهم، هو أن تخضع ما وقع عليه اختيارها إلى البحث المنهجي والموضوعي الذي يستوجب اقتفاء الظاهرة، ليعرف منشأها الأول، وصولاً إلى التفسير الاجتماعي للظاهرة ذاتها، ومدى الاستفادة منها في مجال المسرح.

وإنْ شئنا الإنصاف، فإن لهؤلاء المؤلفين الثلاثة أعذارهم ومبرراتهم، فيما وقعوا فيه من قصور، فلقد كان المهدي أبو قرين مدفوعاً بحلم الريادة في هذا المجال، وهو حلم مشروع لا خلاف، وعبد الحميد المجراب كان يطمح من وراء هذا البحث التاريخي إلى نيل لقب علمي من أكاديمية الفنون التشيكية، وبذلك كان على عجل يبغي إتمام أطروحته في أقصر زمن ممكن، لذلك أكتفى بما بين يديه من أوراق ووثائق، بل إنه لم يسعَ إلى تحقيقها، ليفرز غثها من سمينها، وحبها عن حسكها، فأنَّ كتابُه من ثقل الأخطاء، ولم تستطع توجيهات الأستاذ الدكتور ( جان تيزار عميد كلية المسرح بأكاديمية الفنون في تشيكوسلوفاكيا ) أن تخفف من وطأتها، ذلك لأنها شملت كل شيء . أخطاء في أسماء الفرق، ومؤسسيها، وعناوين المسرحيات، علاوة على أنه نسب بعضها إلى غير أهلها، وإلى غير زمانها، أما كتاب بشير عريبي، وهو أمتع هذه الكتب وأكثرها مصداقية، فهو أبعدها عن حرفية التأليف وأصول كتابة الأبحاث، وعذره في هذا أنه كان يكتب مذكراته الشخصية، ويروي تجربته المسرحية، لذلك لم يقسم كتابه إلى أقسام، ولم يكن يرى ثمة ضرورة لأبواب تفتح

أو تقفل، أو فصول تقبل وتدبر، وإنما فضل أن يكون حديثه عن المسرح ينساب في هدوء كنهر الدون، لا يعترضه شيء، فجاء كتابه خلواً من الهوامش والتعليقات والمصادر.

●●●

بعد كل هذه المحاولات المشكورة ،على ما بها من مآخذ، فماذا عساي فاعل ؟

لم أفعل – فى الواقع – أكثر من أنني صيّرت التخمين يقيناً، واستبدلت النكوص بالإقدام، فتجاسرت على وضع هذا الكتاب عن مسرحنا الليبي في العهد العثماني الثاني، ولقد ارتأيت تقسيمه إلى ستة أبواب يحتوي كل منها ثلاثة فصول، فتناولت في الباب الأول العناصر التشخيصية في العادات والتقاليد الشعبية، كالرقص، والمواكب الاحتفالية والألعاب الشعبية .

وفي الباب الثاني، تناولت الملاهي الشعبية، كتلك المظاهر الفنية التي تجلت في الليالي الرمضانية، ومسرح الكراكوز، بالإضافة إلى ظواهر مسرحية أخرى أكدت وجودها فيما عرف بـ (صندوق العجب) و (بو سعدية)، كما اقتفيت أثر المنشدين والرواة الشعبيين .

وفي الباب الثالث، ألقيت الضوء على المؤثرات الأجنبية التي كان لها بعض الفضل في غرس بذرة المسرح في بلادنا، وذلك من خلال نشاط الجالية الأجنبية في مجال الفن المسرحي، مستنداً في ذلك إلى ما ورد في كتب الرحالة ويومياتهم، ممن زاروا بلادنا إبان العهد العثماني الثاني، كما استنبطت بعض ملامح هذه المؤثرات من التشريعات القانونية والمالية الصادرة وقتئذٍ.

وفي الباب الرابع، وقفت أمام لحظات فتح الستارة عن أولى الأعمال المسرحية التي نهض بها الفنانون الليبيون، متتبعاً مراحل هذا النشاط وفق ما جاء في صحفنا المحلية، وكان لابدّ لي، في هذا الباب من أن أشير إلى الفرق المسرحية العاملة خلال هذه الفترة، والوقوف أمام ظروف تأسيسها، والنظر في أهليتها وكفايتها الفنية .

وأفردت صفحات الباب الخامس، لمتابعة أخبار (الأجواق العربية الزائرة) التي كان لها دور طيب في ترسيخ الإحساس القومي والديني عند المتلقي الليبي، فذكرت أسماء هذه الأجواق، وعناوين أهم مسرحياتها الواردة في بعض الصحف العربية .

أما الباب السادس، فتحدث فيه عن قضايا عامة ذات صلة بموضوع البحث، وقد اشتمل هذا الباب على فصلين، أحدهما خاص بأماكن العروض المسرحية، وثانيهما خاص بالمسرح والصحافة الليبية في العهد العثماني الثاني .

وقبل ذلك كله، استهليت البحث بمدخل بينت فيه المعطيات السياسية والاجتماعية والثقافية لهذه المرحلة التاريخية المهمة التي تفتقت فيها مواهبنا الوطنية في مجالات الأدب والصحافة والفن، رغم مرارة الواقع وقسوته .

بقيت لي كلمة لابدّ من قولها في هذا المقام، أُذكّرُ من خلالها القارئ الكريم بأني سبق لي نشر بعض فصول هذا البحث منذ سنة 1990م. في عدد من صحفنا المحلية، مثل : مجلة المسرح والخيالة / مجلة تراث الشعب / مجلة المؤتمر / مجلة شؤون ثقافية / جريدة أويا (انظر ثبت المصادر والمراجع)، ولقد تعرضتُ حينها إلى عاصفة من النقد غير البناء، وصل إلى حدّ التشكيك في وطنيتي، لا لسبب سوى أني خالفت الاعتقاد السائد حول نشأة المسرح الليبي فيما يتصل – تحديداً – بالزمان والمكان، ما عكس الدافع الجهوي لما تعرضت إليه من نقد وتجريح، وإنه ليحزنني أن تتدنى رسالة النقد إلى هذا المستوى الرخيص، مع العلم بأن نقادي لا يملكون حجة عليّ، إذ لم أقل إلا ما قالته الوثائق، ولم أدلِ برأي إلا مدعوماً بمستند .

ومن ناحية ثانية، أُذكّر بأن بعض فصول هذا الكتاب، قد تعرضت إلى نوع من سلوكيات تعد مخالفة سافرة للأمانة العلمية ولحقوق الملكية الفكرية، حيث تمّ – للأسف الشديد – السطو على بعض ما جاء فيها، حتى أن أحدهم نشر فصلاً كاملاً في كتاب يحمل اسمه دون إذن مني . كما توجد كتابات مقتبسة، مما كتبته منشورة على الانترنيت، والفيسبوك خالية من الإشارة إلى شخصنا الفقير لله تعالى، وإني لآمل أن يسمو الجميع فوق مثل هذه السلوكيات المستهجنة، وذلك من خلال وعينا بمسؤولياتنا الثقافية، واحترامنا لمرجعيتنا الأخلاقية .

هذا، وإنه ليسعدني أن أساهم في المسيرة المباركة التي استهدفت رصد تجربتنا المسرحية بهذا الجهد المتواضع حول جانب من تاريخ مسرحنا الليبي بعدما اهتديت – بفضل الله وتوفيقه – إلى مصادره ووثائقه، وقد أمضيت سنوات عشر، أبحث وأنقب بين دهاليز المكتبات، حتى غمرتني شمس الحقيقة .

**البوصيري عبد الله**

طرابلس – ليبيا

الصياغة الأخيرة : 7/ فبراير/ 2014م.

# مدخل

# العهد العثماني الثاني
## واقعه .. وآفاقه

ينصب بحثنا في هذا الكتاب، كما هو واضح من عنوانه، على بيان النشاط المسرحي في ليبيا في العهد العثماني الثاني، ولمّا كانت الثقافة والفنون في أي مجتمع من المجتمعات الإنسانية تتأثر بالمعطيات السياسية والظروف الاقتصادية، فإن منهجية البحث تستوجب إلقاء نظرة عامة على هذه المعطيات، لا باعتبارها عوامل مؤثرة في نشأة المسرح الليبي فحسب، ولكن باعتبارها – أيضاً – عوامل ساعدت على تأخر ظهوره مقارنة بظهور المسرح في أقطار عربية أخرى كلبنان وسوريا ومصر، وهي أقطار كانت خاضعة أيضاً لسيطرة الحكم العثماني المباشر أو غير المباشر .

والعهد العثماني الثاني ينقسم إلى ثلاثة أطوار، هي: طور الإيالة، وطور الولاية، وطور المشروطيت ..أي الدستور . وفي الصفحات اللاحقة سنركز حديثنا عن هذه الأطوار الثلاثة، بشيء من الاختصار غير المخل كما نأمل .

**أولاً : طور الإيالة (1835 – 1864م.)**

رغم وفرة مصادر هذا الطور، وتنوع أحجامها وتباين أحكامها تراني أفضل انتقاء وثيقة قليلة الصفحات بسيطة الأسلوب، لأتخذ منها مرجعاً أساسياً للحديث عن هذا الطور من هذه المرحلة التاريخية المهمة، وأعني بها تلك المضبطة ( = مذكرة ) التي بعث بها المجاهد الجلد غومة المحمودي [1] إلى السلطان عبد المجيد [2] شارحاً له فيها تطورات الظروف السياسية في إيالة طرابلس، خلال العقد الأول من الحكم العثماني في مرحلته الثانية،

1 – غومة المحمودي ( 1795 – 1858م.)
شاعر ومجاهد، وأحد قادة الإصلاح السياسي، أسطورة من أساطير الجهاد، نُسجت حوله الخرافات والحكايات ،وخلدته الأمثال الشعبية كقيمة من قيم البطولة . تسلّم رئاسة قبيلة المحاميد بعد وفاة أبيه ( خليفة بن نوير)، فعرفته ساحة المعارك ضد الاحتلال العثماني، الذي جاء إلى بلادنا معتمراً عمّة الإسلام، ولقد ظل غومة فوق ظهر جواده ما يربو على ربع قرن من الزمان، يحارب خصمه بلا هوادة حتى سقط شهيداً عن عمر يناهز أربعة وستين عاماً، قضى جله في السجون والنفي والتشرد من أجل قضية الوطن والدين .

2 – السلطان عبد المجيد الأول ( 1820 : 1861).
تولى السلطنة بعد وفاة أبيه السلطان محمود الثاني، وهو لم يبلغ الثامنة عشرة من عمره، وقعت في عهده أحداث جسام ،كان أخطرها حرب القرم ( 1853م) ،حاول تحسين إدارة ممالك الدولة العلية . وأجرى بعض الإصلاحات عرفت بالتنظيمات . وتحت ظل سلطنته قُتل أعتى المناضلين الليبيين : عبد الجليل سيف النصر، المريض، ثم غومة نفسه، ورغم ذلك مدحه النائب بقوله : طلع على= =الدنيا بدر هدى، فقمع العدا، وجمع البأس والندى، وكانت أيامه مواسم، وثغوره بواسم .

وهذه الوثيقة موجودة بدار المحفوظات التاريخية بطرابلس، وقد نال الأستاذ عمر علي بن إسماعيل قصب السبق في نشرها، إذ ضمنها كتابه القيم الذي وضعه حول (انهيار الأسرة القرمانلية )، وتشغل ثماني صفحات ( 538 : 546) . وسرّ انتقائي هذه الوثيقة التاريخية المهمة، دون غيرها من المراجع، يستند إلى خمسة أسباب أساسية :

**أولاً** – لأنها وثيقة حيّة، كُتبت من واقع الأحداث بقلم شاهد عيان لا يرتقي إليه الشك، وبذلك فهي تتحلى بالصدق، وتكشف عن مشاعر مريرة في نفس كاتبها، بل وفي نفوس موطنيه كافة .

**ثانياً** – لأنها تختزل وتلخص كلّ المراجع المتصلة بهذا الطور من العهد العثماني الثاني، وتبرز خلفياته السياسية والاقتصادية والتعليمية والدينية .. أيضاً .

**ثالثاً** – لقد اتسمت المراجع والمصادر التاريخية المعنية بهذه الفترة بالعواطف، وتحكمت الأهواء في إصدار الأحكام لها وعليها، هذا بالنسبة للمصادر الأجنبية، أما العربية منها – على ندرتها – فاتصفت بجفاف الأسلوب، وسطحية التحليل، وموالاة الولاة، والتحيز للراعي على حساب الرعية .

**رابعاً** – تجلي هذه الوثيقة مستوى التفكير السياسي عند كثير من المجاهدين، كما تعكس جانباً من الجوانب الثقافية، عبّر عنها أسلوب المضبطة خير تعبير، وهذا ما جعلنا نتساهل مع صياغتها، ونتجاوز أخطاءها اللغوية .

خامساً – لقد كانت هذه الوثيقة – في حدّ ذاتها – مرجعاً مباشراً وغير مباشر لكثير من البحوث والدراسات التاريخية، إذ أعتمد عليها شارل فيرو، وأتوري روسّي، وردولفو ميكاكي، والنائب، ومحمد ناجي، وعمر بن إسماعيل .

●●●

يبدأ غومة المحمودي رسالته بعد الحمدلة والتصلية بمجاملة السلطان عبد المجيد بألفاظ تدغدغ كبرياءه، والدعوة له بالنصر المؤزر على أعدائه، ثم يذكّره بجملة من الآيات من الذكر الحكيم، والأحاديث النبوية التي تحث على العدل وحسن المعاملة مع الرعية، ثم يعرّج غومة المحمودي على التاريخ، فيلخص تاريخ طرابلس منذ الفتح العثماني سنة 958 هـ ( = 1551م.)، فالمرحلة القرمانلية بأطوارها المختلفة، حتى يصل إلى سرد الأحداث الأخيرة التي سبقت عودة الأتراك إلى ليبيا بسبب النزاع بين أفراد العائلة القرمانلية على الملك، الأمر الذي أوقد نار الفتنة بالعمالة .

أ – كيفية الاحتلال العثماني وملابساته :

ثم شرع غومة في شرح الكيفية التي تمّ بها الاحتلال العثماني الثاني، مبيناً خلفياته، مشيراً إلى أن ذلك قد تمّ عن طريق الخداع، وهو ما أكدته جُلّ المصادر التاريخية، فيقول :

( فما كان منه < أي نجيب باشا > إلا مخالفة الإذن العالي، والإرادة السنية، إلا انه غرّ سيدي علي وخدعه واحتال عليه هو واعيان العمالة ومسكهم ونفاهم إلى دار السلطنة العليا ). [1]

ثم يعقب غومة، مشككاً في نزاهة التقرير الذي بعث به الوالي نجيب باشا إلى السلطان، ليعلل به فعلته تلك، فيقول : ( والله اعلم بما كتبه إلى الدولة العلية وتعلل به وأظهره من تحسين فعلته..).

ب – الفساد السياسي:

يستهل غومة حديثه عن الفساد السياسي بالإشارة إلى مسلك الولاة الأتراك مبيناً للسلطان سوء سيرتهم وظلمهم، فيقول : –

( وظهر لنا أن الذي يرد علينا من دار الخلافة يكونون صلحاء، يتبعون أوامر السلطنة السنية في العدل وإصلاح حال الرعية، وان كان تضرر من فعلة نجيب باشا الناس وارتكابه ما ارتكب، [2] ولكن سوء سيرة الولاة وظلمهم، فتذكر الناس أيامهم مع حكامهم الأولين ( يقصد الأسرة القرمانلية )، فصار منهم التباعد والتنافر عنهم ومن ظلمهم بالإذعان لطاعة دولتكم العلية، وتوالت السنين بالحرب [3] والأمراض[4] والقحط، والظلم فهلك الناس وكثر الخراب، وصار تبديل والي من الولاة [5] راجون أن يكون الخلف أعدل وأسوس

1 – وفي هذا الخصوص يقول برنيا :
وفي اليوم التالي ( يقصد يوم 26 مايو، وعند روسي و ميكاكي يوم 28 منه) عاد علي القرمانلي إلى سفينة الأميرالية لمرافقة مصطفى نجيب باشا أثناء نزوله في الموعد الذي حدده لدخول مدينة طرابلس، ولكنه ما كاد يضع قدمه على السفينة، حتى ابلغ بإلقاء القبض عليه، وتنحيته عن الحكم . ونقل فيما بعد إلى القسطنطينية . ص 335 – وانظر ذات القصة عند : روسي – ص 348 – فيرو – ص 644. ميكاكي – ص 259.

2 – الواقع أن نجيب باشا لم يعمر في حكم البلاد سوى ثلاثة أشهر، لذا لم تذكر المراجع التاريخية شيئاً عن أعماله عدا اعتقاله علي باشا الثاني وترحيله، أو اعتقال غومة عندما جاءه مصافحاً ومهنئاً، كما أن غومة لم يشر في هذه المضبطة إلي شيء مما ارتكبه نجيب باشا .

3 – يمكن الاستدلال على هذه الحروب التي كانت تهدف إلى إخضاع الأهالي للسلطة العثمانية في هذين السطرين اللذين أوردهما صاحب الحوليات الليبية ،حيث يقول :
« ... إذا ما استثنينا بنغازي ودرنة و أوجلة، فإن البلاد برمتها في حالة من العضيان الشامل/ ص.674)

4 – في سنة 1836 انتشر مرض الطاعون، واستمر بلاؤه سنة كاملة، فحصد 80700 روح، حسب الإحصائية التي أعدها قنصل سردينيا ( روسي / ص . 362) .وفي سنة 1850 انتشر وباء الكوليرا ،وفتك بالناس فتكاً شديداً طيلة ثلاثة أشهر، فذهب بأرواح 800 شخص عن مدينة طرابلس وحدها ( فيرو / ص . 702).

5 – منذ بداية العهد العثماني الثاني سنة 1835، وحتى تاريخ كتابة هذه المضبطة سنة 1852م. تعاقب على حكم البلاد تسعة ولاة .. فتأمل .

من سلفه، فيكون هو أشد ظلماً من الأول، وكلهم يجورون وبعد الأمان صبرا للناس يقتلون ونفيا يشردون ونحن صابرون مرتقبون لعل الولاة يصير منهم للناس حسن التفات وهم لا يصدر منهم إلا عنف المعاملات مرتكبون في ذلك الإثم العظيم الذي هو مخالف لأمر الله تعالى ولإرادتكم السنية لأنكم لازلتم نصركم الله تعالي تأمرون بالعدل والإحسان وهم لا يمتثلون حتى بلغ الظلم نهايته بحيث لا طاقة لبشر على تحمله.)

وإذا كان غومة يتحدث هنا عن العموميات دون الدخول في التفاصيل، وبغير الإشارة إلى واقعة بعينها، فإنه في آخر المضبطة يعرض علينا شيئاً من هذه التفاصيل، ويتخذ من مواجهته الشخصية مع الوالي مصطفى نوري دليلاً على سوء سيرة الولاة .. وهي المواجهة التي يشير إليها بقوله :

(ولكن يا إمام المسلمين نحن قد صار سابقا تقديم عرض حال منا لأعتابكم ووصل لحضرة مولانا الصدر الأعظم ووجه مع محقق لدولتلو باشا والى طرابلس سيدي مصطفى نوري، فجمع الوالي أناس تحت قهره وألزمهم بطبع مضبطة يكذّبون عرض حالنا ونتج أن ثلاثة عشرة نفرا منا من الأعيان صار نفيهم وتعذيبهم إلى قسطاموني [1]إلى أن تفضلتم بمن بقي حيا بسراحهم الآن . وصار هو بتلك الإرهاب يهلك في الحرث والنسل. ولا يترك بابا من أنواع الظلم والرشوة إلا ارتكبه ولا صار منا امن علي نفسه ولا ماله ولا عرضه بحيث فعله لا يمكن أن يعبر عنه كاتب، فاتفقت الناس وكتبت لجنابكم عرض حال وبينوا فيه الشكاية والمراد، فما كان منه إلا أن ادعى عصيان الشاكين والمظلومين المساكين انفة وارتكابا لمنع الشكاية ووجّه جرايد [2] من الخيل ثم اعتقلهم بحملة وعساكر يريد قتل النفوس وسفك الدماء وسبي الأهالي وخراب البلاد فاستغثنا عن معارضته بكل وجه وبينا له قصدنا من المداومة على الطاعة للدولة العلية وإنما شكوانا هذه عسى أن تبلغ أمير المؤمنين وخليفة المسلمين فيرفع عنا كل ظلم ويعاقبه بقبح فعله، فما كان منه إلا أمر الجيوش يقصد الجبل الغربي وإعدامه ثم بعده يطلب غيره.)

ثم يبرر غومة موقفه السياسي والعسكري أمام السلطان، مبيناً له أنه أُجبر على هذه المواجهة مع الوالي، كما يبين له كرم الإنسان العربي في معاملة أسراه، على خلاف ما عُرف عن الأتراك، فيقول :

---

1 – كذا في الأصل، وهو تصحيف والصواب «قسطموني» وهي مدينة في شمال غربي تركيا الآسيوية، كانت قاعدة ولاية قسطموني و بها قلعة بيزنطية، انظر منجد الأعلام، تأليف : الأب فردينان توتل، مادة : قسطموني / ص . 551)

2 – جرايد مفردها تجريدة، أي الحملة العسكرية، وهذه الحملة التي يعنيها غومة هي تلك التي غادرت طرابلس في شهر رمضان 1271 هـ تحت قيادة العقيد إسماعيل بك، وقد تعرضت إلى هزيمة نكراء عند منطقة (الرومية ) بالجبل الغربي، وقد أسر غومة عدداً كبيراً من الجيش التركي، وحصل على غنائم كثيرة من المدافع والعتاد . انظر : روسي / ص . 370 – النائب / ص . 362. ناجى / ص 196 – فيرو / ص 719 .

( فلما تباعدنا عن المقاتلة وهو مصمم على خلاف أصول الشريعة والقوانين المرعية، فصار الدفاع من الناس على نفوسها وحريمها وأموالها فتقهقرت الحملة وتفرقت وجميع من في ايدى الناس من العساكر الذين ليس قاتلوا إلا جبرا لتحقيق ظلم الباشا المذكور عندهم من جيوش الدولة العلية، فعملت الناس الواجب وحفظوا العسكر وأكرموه وردوه بالعز والاحترام إلى طرابلس). [1]

وليست حالة الإرهاب والحروب التي يفرضها الوالي على الأهالي، هي وحدها التي تحدد مواطن السوء في معاملات الولاة الأتراك، بل ثمة سلوكيات أخرى تمس أساس الحكم، وتخالف تعاليم الإسلام، وأُخطر هذه المعاملات، هو غياب الشورى التي أمر بها الدين الإسلامي الحنيف، ولقد سنت الدولة العثمانية قانوناً يحفظ هذا الجانب في تشريعاتها وأحكامها، وذلك بأن أسست في كل إيالة مجلس ( شورى)، أو مجلس إدارة، أما على المستوى العملي فليس لهذا المجلس أي تأثير على قرارات الوالي بصفة عامة، ولكن يبدو أن الوالي العثماني الثامن مصطفى نوري قد بالغ في الإساءة إلى صلاحيات هذا المجلس، وهذا ما أشار إليه غومة بقوله :

( ونحن متحقق عندنا أن السلطنة جعلت المجلس للإنصاف، وراحة العباد لكن منوط أمره بيد الوالي فهو يقبل به ما يريد ويتعاونوا به على ظلمه فهم حسب الأحوال فلا يتبعون بذلك شرع الإسلام الشريف والقانون السلطاني المنيف / ص 542).

وبغياب مسؤوليات أعضاء مجلس الولاية أمام جبروت الباشا، ازدادت هموم الناس، وحارت في أمرها وصارت في وضع معقد، عبّر عنه غومة بقوله : ( ومن يتحرك منا للشكاية بما وقع، فالباشا يحبسه وينفيه ويردفه بمضبطة من المجلس غصباً طبق ما يريد، ومن يخالفه من أعضاء المجلس يقهره وتحل به الأذية العظمى / ص، 541).

**ج – الفساد الإداري :**

1 – وظائف في المزاد

ويشير غومة إلى ظاهرة إدارية خطيرة تفشت في إيالة طرابلس منذ العهد القرمانلي، ونعني بها ظاهرة بيع الوظائف الحكومية، فيما يشبه المزاد العلني، ذلك لأن الوظائف معروضة أمام الجميع، ونيلها لا صلة له بالكفاية أو القدرة، ولا حتى بالولاء للدولة، وإنما

---

1 – لقد أكدت الكتب التاريخية هذه الحقيقة، حيث يقول النائب « أقتحم < غومة > القصر، وضبط ما كان فيه من المهمات والمدافع والعسكر، ثم أرسل جميع المهمات بتمامها إلى والى الولاية « ص . 362، ويروى نفس القصة ناجي / ص 177 . وفيرو / ص . 719 .

هو منوط بمقدار القيمة المالية المدفوعة نظير الحصول على هذه الوظائف، ثم تطلق يد أولئك الموظفين، الذين حازوا على الوظائف المعروضة في الناس يفعلون ما يريدون فيهم وفق ما تمليه عليهم أهواؤهم وأطماعهم . ويرد غومة شيوع هذه الظاهرة إلى إحساس الولاة بعدم الاستقرار في الحكم، فهم على دراية بأنهم طارئون على البلاد، كما أنهم طارئون على الباشوية، يراودهم إحساس بالترقب وانتظار قرار العزل، لذا تسير مهمة الواحد منهم – حسبما يذكر غومة – في ( جمع المال لنفسه بكل وجه فيبقى يبيع الوظائف الملكية بيننا كالدلال، وقد يولون أكثر مأمورات الايالة سفلة خدمتهم التي كان لا يتولاها إلا من هو من الكبار والأعيان، ومن اشترى وظيفا فيصير يجلب لنفسه ويسعى في رد رأسماله وما يدخره بعد مصاريفه /ص 541).

2 – أزمة القضاة

من المعروف أن الدولة العثمانية تعمل بالمذهب الحنفي، بينما تعمل ليبيا بالمذهب المالكي، ومن هنا كان لابدّ أن يقع الاختلاف في الآراء الدينية، غير أن غومة يشير إلى مسألة أبعد من كونها اختلافاً في الآراء، مبينا لنا استشراء الفساد على نحو شامل حتى نال ذمم القضاة، وغيرهم من الذين أنيط بهم أمور العدل ونشر الفضيلة، بقوله :

( و الشرع الشريف أهملوه وشرائع الدين الحنيف غيروه ومذهبنا مذهب إمام دار الهجرة الإمام مالك رضي الله عنه أبطلوه، والجوامع والمدارس خربت أو قريب من الخراب ولا يصرفون إيراد الوقف في واجباته. فالقضاة يبيعون في الوظائف الشرعية لمشتريها والمشتري يصير يبيع في الحقوق لمن يدفع إليه الأكثر من المال، ولا يحكمون في إزالة الشرع الشريف إلا بالدراهم والدينار، ووثائقنا ( = قضاتنا، والملاحظة للأستاذ أبن إسماعيل ) يتحكمون عليهم القضاة الآتين من دار السعادة يبطلونهم ويصححونهم على حسب المقدر من المكسب كما يشاءون /ص . 541 )

**د – الحالة الاقتصادية :**

إذا عمّ الفساد السياسي، فحتماً سيعقبه الفساد الاقتصادي، إذ إنهما نهران ينبعان من منهل واحد، وأول مظاهر الفساد الاقتصادي تتبدى لنا في ارتفاع قيمة الضرائب، وتعدد أوجه هذه الضرائب . ولقد كانت الدولة التركية في العهد العثماني الثاني تفرض على المواطن الليبي ضرائب باهظة شرّع لها وأجازها مجلس الايالة، وحدد أوجهها، وأقر قيمتها دون أدنى التزام بشرع أو قانون . ويحدثنا غومة المحمودي في وثيقته التاريخية

هذه عن القيمة الضرائبية التي كانت مفروضة على الأهالي، كما تشير إلى كيفية تقديرها وتحصيلها، حيث يقول :

(.. فهم – يعنى أعضاء المجلس – حسب الأحوال فلا يتبعون بذلك شرع الإسلام الشريف والقانون السلطاني المنيف، لأنهم جاعلون على كل بلد أو قبيلة شيء من المال ثم واضعين على كل شجرة من نخيل أو زيتون قدر من الدراهم، ثم وقت الزيتون يخرصون (أي يقدرون) الحب في شجره من اجل تعشيره ( أي اخذ العشر ) ثم بعد عصره وجلبه يدفع الجمرك المعلوم ويأخذون العشر من محصول المعاصر . وأما الزرع فيخرصونه أيضا في سنبله للعشر وقد يأتي هذا التخريص على البعض بجميع زيتونه وزرعه حتى يسلم لهم فيه كلية ولا يقبلون منه، وقد يلزم بعض الناس أن يعطي جميع غلته ويزيد على ذلك من نفسه ؛ ثم واضعين على الأهالي شهرية القياد وجائزة القضاة وأجرة تسخير الحيوان الذي يحمل المهمات إلى البلاد وضيافة المأمورين وخدامهم على مرورهم في الأوطان . وزد على ذلك كله إننا دفعنا في مدة عامين ونصف ثلاثة معاونات [1] دراهم نقدية ومتحقق عندنا أن همة سلطنتكم السنية أن المعاونة تكون من الاهالى بطيب نفس وكل واحد يدفع ما يقدر عليه . ولكنهم على خلاف أمركم العالي في ذلك لأنهم هم الذين يوزعون ويعيّنون المقدار ويحصلون في ذلك جبرا، ولا وصل من ذلك للخزينة العامرة الجليلة إلا بعد ما تحصل / ص . 542) .

وتلفت الرسالة اهتمام السلطان نحو أوجه صرف هذه المبالغ الطائلة التي تؤخذ عنوة من الأهالي، وفى هذه الفقرة يتهم غومة الوالي، لا بسرقة الأهالي فحسب، بل وبسرقة الدولة العثمانية العلية أيضاً، وذلك حين يخاطبه قائلاً :

( ومع هذا لو كان هذا المال كله يصل إلى خزينتكم العامرة ونعلمه انه انصرف في مصالح الإسلام ومنافع الدولة العلية لكان الأمر يهون علينا، لكن ما تحقق عندنا لا يصل الخزينة مما يأخذونه إلا جزءا والباقي كله ينجره إلى صناديق الولاة وأعوانهم [2] هذه الأموال التي يجلبونها، فأنواع الارتكاب عند عزل الوالي أو احد المأمورين يحمله معه إلى بلده ولا تكون

1 – يشير غومة هنا إلى ما يسمي بـ ( الضريبة الطوعية ) التي فرضت على الأهالي لتسديد نفقات الحروب التي تخوضها الدولة العثمانية، وفى ذلك يشير شارل فيرو قائلاً : « بيد أن تبرمهم » أي تبرم الأهالي«وسخطهم قد أخذا يتزايدان يوماً عن يوم بعد سدور سادتهم الأتراك في اغتصاب أموالهم ،وفرض ضريبة جديدة أطلق عليها ( الضريبة الطوعية )، أو الوطنية التي أريد بها تغطية نفقات الحرب ؛ والتي طولب بها الأهالي للمرة الثالثة خلال عامين . ص 717.

2 – يؤكد هذه الحقيقة المؤرخ شارل فيرو ،حيث يقول :

إن الاختلاسات المالية كانت تصل إلى نسب مئوية لا تصدق، أي أنها كانت تبلغ فارق مائة في المائة بين المبالغ المتحصل عليها بالفعل من دافعي الضرائب، وبين تلك المبالغ التي يودعها الجباة في الخزينة السلطانية – ص 718.

منها منفعة للدولة العلية ولا لبلادنا بل ضعف لها وجميع الفقراء والمساكين لا يصير عليهم أنعام من بيت المال بشيء ولا يصرفونه في مصالح البلاد شيء / ص. 543.)

ويختم غومة هذه الفقرة بصرخة موجعة، قائلاً للسلطان :

( الحاصل ابتلينا بظلم متصل كبير حتى إن الموت أهون من تفكيره، ولا طاقة لنا على الاصطبار على هذا الحال، حيث إنه لا أمان لنا على أنفسنا ولا أموالنا ولا أعراضنا / 543).

**ثانيا – طور الولاية (1865 – 1908م.)**

ومثلما اعتمدنا على وثيقة محلية عند الحديث عن الطور الأول، فيفضل أن نعتمد كذلك على الكتابات المحلية في فهم الطور الثاني، ويعتبر كتاب (المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب) أفضل وأسبق ما لدينا في هذا الخصوص، ليس هذا فحسب، بل إن مؤلفه أحمد النائب [1] كان شاهداً على كلِّ مجريات هذه المرحلة، وعارفاً لولاتها، فضلاً عن كونه كان موظفاً في هذه الولاية، إذ شغل وظيفة شيخ البلد ..أي عميد بلدية طرابلس وقتئذٍ، وهذه الاعتبارات تسمح لنا بأن نسمع رأيه قبل سواه، وها هو يخبرنا بأنه في سنة 1281هـ (1865م.) ورد من دار الخلافة العلية فرمان عالي الشأن بتشكيل هذه الإيالة ولاية، فتلقاه الوالي محمود نديم باشا بكمال التعظيم والاحترام والتكريم، وجمع موكباً مشهوداً بالعلماء والأمراء (كذا) وأعيان البلاد وغيرهم، وقرأ عليهم نص الفرمان المذكور . وعندئذ صرخت مدافع السرور تعبيراً عن الفرحة بهذا الفرمان عالي الشأن .[2] ولكي نعرف آفاق هذا الطور، ونستوعب أسباب تلك الفرحة التي غمرت العلماء وأعيان البلاد ،علينا أن نعرف أولاً الفرق بين (الولاية) وبين (الإيالة).

الواقع .. إن الفرق بين النظامين واسع ؛ فالولاية هي إدارة محلية ذاتية ذات اختصاصات واسعة تدار من قبل والٍ برتبة باشا يعين من قبل السلطان مباشرة، وهو يمثل السلطة التنفيذية، وله التوجيه الأعلى للشئون المدنية والاقتصادية، وله أيضا السلطة السياسية في

---

1 – أحمد النائب ( 1846 : 1914م.)
هو أحمد بن محمد الأنصاري، الشهير بأحمد النائب، مؤرخ وأديب وسياسي ليبي، تنحدر أصوله الأولى من عائلة العسوسي النازحة إلى طرابلس من بلاد الأندلس في القرن الرابع عشر الميلادي، ولد النائب في طرابلس، وفيها تلقى تعليمه في مدارسها العثمانية، فأتقن اللغة التركية والفارسية بجانب اللغة العربية، مما ساعده على الارتقاء في الوظائف حتى صار عميدا لبلدية طرابلس، أسس جمعية سرية تطالب بالإصلاح والوقوف في وجه الخطر الأوروبي على البلاد، وبسبب نشاطه في هذه الجمعية نُفي إلى الآستانة، حيث وضع كتابه «المنهل العذب» كما وضع كتاباً آخر « الأزهار...» ترجم فيه لعدد من أهل الأدب والتصوف في ليبيا. انظر : ع.م .المصراتي : أعلام من طرابلس – ص ص172 – 183 مؤرخون من ليبيا – ص ص 263 – 277 / الوافي : ترجمة الحوليات – هامش ،ص. 782.

2 – النائب، أحمد : المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب . تحقيق : الطاهر الزاوي – نشر مكتبة الفرجاني . طرابلس / ليبيا – لا ط . / لا ت. ص 378

التعامل مع ممثلي الدول الأجنبية . ويساعده في إدارة شؤون البلاد مجلس أعلى للولاية يُدعى ( مجلس أدارة [1]، بينما الإيالة هي مجرد مقاطعة كبيرة تابعة للسلطان العثماني تدار من قبل باشا عسكري يلقب «ميرميران» وهذا الباشا مرتبط بالقائد الأعلى للأسطول العثماني [2] المرابط في البحر المتوسط . ومن هذه الفوارق بين نظام الايالة ونظام الولاية، نلاحظ أن الدولة العثمانية أولت طرابلس الغرب عناية مهمة لا تخلو من دلالة.

فسّر أستاذ السربون أوغستان ببرنارد، الذي عُني بكتاب الحوليات الليبية وكتب فصله الأخير، هذه الدلالة على أنها نوع من التكتيك السياسي ناتج عن ردة فعل الدولة العثمانية تجاه احتلال فرنسا للجزائر سنة 1830م.[3]

بينما المؤرخ الإيطالي أتوري روسّي يراها دلالة إصلاحية نتجت عن حركة الإصلاح الإداري (وهو النظام الذي تمّ إنشاؤه في ذلك الوقت في تركيا ضمن حركة الإصلاح الإداري)[4] ،وهذا رأي صائب فيما يبدو لنا، وأكثر منطقية، مما تفضل بطرحه الأستاذ أوغستان، إذ لا أحد يتصور أن الدولة العثمانية كانت على درجة من برودة الأعصاب بحيث تؤجل ردة فعلها مدة تربو على ثلاثة عقود .

إذا أخذنا بتفسير روسّي، فهذا يعني أن الدولة العلية كانت تهدف من خلال هذا النظام إلى الإصلاح الإداري، ما يعكس اعتراف الدولة العثمانية بفساد مؤسساتها الإدارية، ليس في ولاياتها البعيدة فحسب، وإنما في مؤسساتها الداخلية كذلك، على أن الإصلاح في حدّ ذاته يعتبر هدفاً نبيلاً دون شك .

إذا افترضنا حسن نية الدولة العثمانية، وصدق رغبتها في الإصلاح من وراء هذا النظام المبني أساسه – حسب قول النائب – «على الإنصاف والعدالة وعدم الانحراف»، فإن هذه الرغبة لا تتحقق إلا باختيار ولاة يؤمنون بهذه المبادئ ويحرصون على تنفذها، فهل أحسنت الدولة العثمانية الاختيار؟ وهل تملك الدولة العثمانية – أصلاً – ولاة تختلف جبلتهم عن جبلة ولاتها السابقين الذين تحدث عنهم غومة المحمودي ؟ ولِمَ لا.. فسنة الله في خلقه أن يجتمع الطيب والخبيث في زمان واحد، وفي مكان واحد . علينا، إذن، استجلاء حقيقة الأمر.

---

1 – كورو – مصدر سابق – ص. 26

2 – هامش : بن موسى، تيسير : المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني – نشر الدار العربية للكتاب – ليبيا / تونس. الطبعة الأولى 1988م. ص 19 .

3 – الحوليات الليبية / ص 784

4 – روسي، أتوري : ليبيا : منذ الفتح العربي حتى سنة 1911 . ترجمة : خليفة محمد التليسي – نشر دار الثقافة. بيروت / لبنان – الطبعة الأولى 1394هـ – 1974م، ص 382

لقد حلّ ببلادنا خلال هذا الطور ثمانية عشر والياً [1] أنيط بهم تحقيق ذاك الحلم العثماني النبيل، فإلى أيّ مدى بلغ حرصهم على حمل الرسالة وصون الأمانة، وعلى أيّ قدر كانت درجة كفايتهم القيادية ؟

قد نعثر على الخبر اليقين في المصادر التي تناولت هذه المرحلة، وهنا نجد أنفسنا نعود من جديد إلى كتاب "المنهل العذب .. " بعد أن علمنا أن مؤلفه أدرك العهد العثماني الثاني، وعاش أجواءه، وعند تصفح هذا المصدر العتيد نفاجأ بكم هائل من آيات الثناء وألفاظ المديح مصاغة بلغة منتقاة تحرص على السجع والجناس، الأمر الذي يجعلنا نرتاب خشية الانجرار وراء الأهواء، والمبالغة في تعظيم أولياء النعم، على أنه لا مندوحة لنا من استعراض هذه الأحكام، وإن تطلب الأمر توخي الحذر والحيطة .

يقول النائب في أول ولاة هذه المرحلة، وأعني به محمود نديم باشا (1860 – 1867م.)إنه " كان ثاقب الرأي عالي الهمة، ولم يظهر في خلال مدته ما يكدر صفو الراحة لما مهد له أسلافه العظام، وقام بأعباء الإيالة أتم قيام، وأخذ كل طبقة ما عليها وما لها أخذاً يحوط مالها ويحفظ عليها كمالها " .[2]

وعن علي رضا باشا (1872 – 1874م.) يقول « وقد حصل له من حميد الذكر وجميل النشر ما لا تزال الرواة تدرسه، والتواريخ تحرسه / ص. 379» .أما محمد رشيد باشا (1871 – 1872م.) فقد « كان نافذ التدبير ناجحه، مآربه منهجة أقواله غير أنه لم تطل أيامه / ص 382» ومصطفى عاصم باشا (1875 – 1876م.) كان النجاح « معقوداً في نواصي آرائه، واليمن معتاداً في مذهب أنحائه / ص 384»

أما شهادة النائب في الوالي أحمد عزّت باشا(1858 – 1860م.)، فقد توشحت بروح الشعر، واستعارت نكهة قصائد المديح، حيث يقول عنه « وكان عالماً نبيهاً، صافي السريرة، متوشحاً بالصبر، والحلم، والبأس له الرأي الثاقب الذي تخفى مكائده، وتظهر فوائده، ويرى العواقب في مرآة عقله، وبصيرة ذكائه وفضله، كأنه ينظر إلى الغيب من وراء ستر رقيق، ويطالعه بعين السداد والتوفيق /ص 368»

ولم يكتفِ النائب بهذا القدر من المديح والإطراء، بل أضاف فوق المديح مديحاً بمناسبة عودة أحمد عزت لولايته الثانية (1879 – 1880م).

1 – يلاحظ اختلافاً كبيراً في المصادر التاريخية، فيما يتعلق بعدد ولاة طرابلس في العهد العثماني الثاني؛ فالنائب لم يذكر سوى 25 والياً، وقد ختم كتابه بولاية أحمد راسم، بينما يذكر محمد ناجي 29 والياً، وكذلك فيرو، وروسّي وبرنيا يذكران 32 والياً ،أما كاكيا فيذكر 33 والياً، هذا ويلاحظ اختلاف مماثل فيما يتصل بأسماء الولاة وفترات حكمهم.

2 – النائب – مصدر سابق – ص ٣٧٧

وإذا تركنا المصادر المحلية جانباً، والتفتنا إلى المصادر الأجنبية، وفي مقدمتها كتاب «الحوليات الليبية» لمؤلفه القنصل الفرنسي شارل فيرو الذي يفاجئنا برأي قاسٍ مفاده التشكيك في أمانة كلِّ الولاة، والطعن في كفاياتهم كذلك، ولم يستثنَ منهم أحداً سوى علي رضا باشا الذي يراه الوحيد من بين كلِّ ولاة طرابلس « الذي غادرها دون أن يحقق من وراء حكمها ثروة خاصة به »[1]، وهذا رأي يدغدغ مشاعرنا القومية، وشهادة طيبة في حق الوالي التركي الوحيد الذي ينحدر من أصول عربية، [2] إلا إننا نراها شهادة مجحفة في حق الولاة الآخرين، لذا نبدي حولها شيئاً من الاحتراز والتحفظ استناداً إلى ما ذكره فيرو نفسه من أحكام ايجابية لصالح عدد من الولاة الآخرين، مثل : الوالي مصطفى عاصم الذي يقول عنه « إنه رفض هدية بلغت قيمتها ما يعادل أربعين ألف فرنك مقدمة إليه من سكان غدامس» [3] وعن الوالي محمود نديم، يقول «إنه استطاع توفير النفقات المحلية من مدنية وعسكرية «، ثم يستطرد موضحاً «وليس هذا فحسب، بل إنه استطاع أن يجعل من تبعية طرابلس الغرب امرأ مربحاً للدولة العثمانية .» ثم يعقب فيرو قائلاً :» وهذا الشيء الذي لم يتحقق من قبله قط «[4] ويعبر فيرو في موقع آخر من كتابه المذكور عن مشاعر الارتياح، وعن إحساسه بالاطمئنان في عهد محمد رشيد بقوله : إن تصرفاته المبدئية تبشر كلها بأن البلاد مقدمة على فترة من الرخاء والطمأنينة. [5] أما الوالي أحمد عزّت الذي كاد النائب أن يقول فيه قصيدة مديح فيهبط، في تقدير شارل فيرو، إلى الدرك الأسفل من الولاة، إذ يراه « إنساناً فاقد الشخصية، متعصباً وطماعاً . وقد جعله عجزه وعدم كفاءته أضحوكة للأهالي ومثار سخرية حاشيته الخاصة «

ويتهم فيرو أحمد عزّت بأنه يتاجر في الحريات و يبيع الوظائف، كما أنه ربط العدالة ببريق المال مبتدعاً أساليب شتى لابتزاز الأموال، بل إن فيرو يشتط في اتهامه للوالي أحمد عزّت متهماً إياه بالتورط في تجارة العبيد مبيناً كيف أنه كان يتحايل على تصديرهم وترحيلهم بإلباسهم حللاً عسكرية مستعملة للإيحاء بأنهم جنود أنهوا خدماتهم العسكرية وأنهم مسرحون للعودة إلى عائلاتهم (736).

---

1 – فيرو، شارل : الحوليات الليبية . نرجمه : عبد الكريم الوافي . نشر دار الفرجاني طرابلس / ليبيا . لا – ظ .لا – ت، الجزء الثالث، ص. 751)

2 – علي رضا :هو الوالي التركي الثالث عشر في العهد العثماني الثاني، ولد بمدينة الجزائر من أبوين جزائريين، رحل بمعية والده إلى الآستانة على اثر احتلال فرنسا للجزائر سنة 1830م، وهناك تابع تعليمه، ثم أوفد إلى فرنسا ليلتحق بالمدرسة العسكرية، ثم بالمدرسة التطبيقية . وعند عودته إلى الآستانة تدرج في الوظائف العسكري، حتى وصل إلى رتبة مشير . عين والياً على طرابلس الغرب لفترتين، وقد أثنى عليه جُل المؤرخين، لما تميزت به شخصيته من أمانة وسمو، ولما إتسم به عهده من انجازات، لعل أهمها مشروعه الطموح المتعلق باستثمارمرسى خليج البومبة

3 – وهذه الهدية عبارة عن كمية من غبار الذهب يقدر كاكيا قيمتها 1600جنيه إسترليني – انظر : ف . كاكيا / 38

4 – فيرو – مصدر سابق – ص. 746

5 – ن. م. ص. 725

وخلاصة القول إن ملف اتهامات الوالي أحمد عزت كثرت وتنوعت بالنسبة لشارل فيرو. بيد أن آراء شارل فيرو في شخص هذا الوالي وفي حكمه لم تمنع فرانشيسكو كورو من اعتبار أحمد عزّت من الولاة القادرين الأقوياء ممن عملوا أثناء ولايتهم بكل الطرق على النهوض اقتصاديا بالولاية [1] وهو رأي زكاه الرائد كاكيا الذي اعتبر إدارة أحمد عزّت الحكيمة هي التي أكسبته اعتباراً كبيراً [2] أما الطاهر الزاوي فينظر إلي الوالي أحمد عزّت من المنظور التعليمي والتربوي فيقول مادحاً « لأول مرة في العهد التركي كله نسمع بوال أنشأ المدارس العصرية لتعليم أبناء الشعب» .[3]

وبشكل عام، نلاحظ ولع شارل فيرو بحجب المحاسن وتركيزه على الأضداد مدفوعاً بمشاعر عنصرية لم يقوَ في أغلب صفحات كتابه على سترها وإخفائها، وحال فيرو على العكس تماماً من حال أحمد النائب المولع بذكر المحاسن وحجب الأضداد، ويبدو أنه وقع فعلاً فيما اعتبره الرحالة ناختيجال نزوع كبار السن إلى الأيام الماضية [4]وهي مشاعر تميز عادة الخيال الشرقي، حسب اعتقاد الرحالة المذكور ..

وعلى أية حال نحن نعلم أنه لا يوجد إنسان خيّر بالمطلق، ولا إنسان سيء بالمطلق، وعلى هذا الأساس لا يمكننا قبول كلِّ الآراء حزمة واحدة، كما لا يمكننا رفضها كلها، ومن وجهة نظرنا المتواضعة أن الميزان الحقيقي للفصل بين هذه الآراء كافة هي الأعمال، والنظر في مدى استفادة ولاية طرابلس من ولاتها الأتراك، وهذا أمر يتطلب منا وقفة تأمل أمام إنجازات أولئك الولاة.

● ● ●

من الأهمية بمكان أن نستهل حديثنا في هذا المقام بملاحظة قيمة أبداها الكاتب الإيطالي فرانشيسكو كورو، يشير فيها إلى التهويل والمبالغة حول تقاعس الحكومة التركية في خدمة البلاد الليبية بقوله:

« لقد تردد الاستنكار، وما زال يتردد حول تقاعس الحكومة التركية وخمولها أثناء سيادتها على ليبيا، إلا أنه من الضروري أن ندرك ما ينطوي عليه ذلك من مبالغة وتهويل، إنه من الحق أن يقال : إنه ابتداء من سنة 1903 م ،كانت هناك يقظة معينة في أوساط

1 – كورو – مصدر سابق – ص. 14

2 – انظر : كاكيا / ص. 39

3 – الطاهر الزاوي : ولاة طرابلس، نقلا عن عبد الكريم الوافي: الحوليات الليبية – ص. 735 حاشية رقم 2 .

4 – لعله من المهم هنا، أن نذكّر القارئ بأن النائب وضع كتابه المذكور وهو في المنفى، وقد أدركته الشيخوخة، مما يبرر حنينه إلى الأيام الخوالي، وإسقاطه ما شابها من سلبيات

الإدارة العثمانية، وقد اتخذت إجراءات مختلفة لصالح المقاطعتين». [1]

إذن ثمة يقظة في الأوساط الإدارية العثمانية، طبقاً لملاحظة كورو التي تستمد قيمتها من كونها صدرت من لدن مواطن لدولة ناصبت العداء للدولة العثمانية. ولكن .. هل ابتدأت يقظة الإدارة العثمانية – فقط – في الأعوام الثمانية الأخيرة، أي في عهد ولاية حسن حسني باشا ؟

إذا كان ذلك صحيحاً، فكيف نفسر قول السنيور كورو نفسه بأن أحمد عزّت و نامق كمال ورجب باشا كانوا من الولاة القادرين الأقوياء، ممن عملوا أثناء ولايتهم بكل الطرق على النهوض اقتصادياً بالولاية ؟[2]، وجميع هؤلاء الولاة حكموا ولاية طرابلس قبل الفترة الزمنية التي حددها السنيور كورو .

وعليه لا يمكن قبول هذا التاريخ الذي أعتبره كورو بداية لليقظة العثمانية التي نرى أنها قد ابتدأت قبل ذلك التاريخ بعقود مديدة .. أي في سنة 1866م، وهي السنة التي تمّ فيها إدخال المطبعة، وتأسيس جريدة طرابلس الغرب، ذلك لأن دخول المطبعة، وتأسيس تلك الجريدة يُعدان أول مظهر حضاري تشهده البلاد الليبية، وهو يعني، من ضمن ما يعنيه من معان أخرى أن سلطة رابعة قد ظهرت على مسرح الأحداث، وسوف تكون باعثاً على العمل الجاد بفضل رسالتها الإعلامية الحريصة على نقل أخبار الولاية والولاة إلى الرأي العام، الذي بات بعضه قارئاً وعارفاً بخفايا أروقة الولاية، وقد تصل تلك الأخبار إلى السلطان، ولا يحرص الولاة على شيء قدر حرصهم على رضا السلطان والرأي العام .

يبقى لنا أن ننظر إلى الكيفية التي ترجم بها الولاة العثمانيون تلك اليقظة غير المسبوقة في تاريخهم، فنقف أولاً أمام الإصلاحات التي تمّ انجازها على صعيد النظم الإدارية، فيخبرنا الرواة بأن جملة من الإجراءات اتخذت بشأن تعديل أصول الضرائب الخاصة بملحقات الولاية وجعلها في صورة دقيقة، وأن إجراءات مشابهة اتخذت أيضاً بخصوص تسجيل الأملاك العامة وإحصاء تعداد السكان والقيودات العقارية، كما تمّ تأسيس تسعة أنواع من المحاكم للبث في مختلف القضايا من شرعية وتجارية وجنائية وغير ذلك .

وعلى صعيد التعليم ،عرفت البلاد المدارس العصرية بأنواعها للبنين والبنات، ومنها المدارس الابتدائية والإعدادية ،ومدارس العرفان ،والمدارس الصناعية، كمدرسة الفنون والصنائع، ومدرسة صناعة السجاد الخاصة بالفتيات الصغيرات، والمدارس العسكرية،

1 – كورو – مصدر سابق – ص. 64
2 – كورو – مصدر سابق – ص. 14

ومدارس اللغات، وثمة وثيقة في محفوظات قنصلية توسكانا تفيد أن الباشا أحمد عزّت أنشأ نوعاً من المعاهد لتعليم الأهالي اللغات التركية والأوروبية .([1]) كما كان للولاة دور كبير في مجال الإنشاءات، مثل: إنشاء دور للحكومة ،وإنشاء فروع للبلدية في الدواخل . وفي مجال الصحة عرفت الولاية المستشفيات (مستشفى الغرباء، وهو من ثلاثة طوابق / مستشفى البلدية / المستشفى العسكري ) وعرفت في مجال الاتصالات البريد وسلك التلغراف، وقد مُد (كابل) التلغراف بين مالطا وطرابلس التي وجدت نفسها مرتبطة بالعالم المتمدن، حسب تعبير روسي. وفي مجال التجارة عرفت الأسواق (سوق العزيزية / الزنايدية / الجبابرة / الحميدية، وقد كانت تحتوي على 68 دكاناً) حسب إفادة ناجي، بالإضافة إلى إنشاء رصيف الميناء لتسهيل التجارة البحرية. وفي مجال الدفاع والأمن، عرفت مراكز البوليس والثكنات العسكرية، وقد تم إنشاء ست قلاع ذكرها النائب بأسمائها في الجزء الثاني من كتابه المنهل العذب، بل عرفت الولاية بنك الزراعة لانقاذ الفلاحين من استغلال المرابين([2])، كما عرفت المطابع والصحافة. وشهدت الولاية بعض الإنشاءات الجمالية والترويحية مثل الحديقة العامة (حديقة الفريق) وثلاث نافورات، وبرج الساعة، وإنشاء الأرصفة، وتزيين الشوارع بقناديل الكيروسين .

أما الحديث عن الحالة الاقتصادية، فذلك يقتضي التخلي – قليلاً – عن لغة السرد والوصف لصالح لغة الأرقام، وهي لغة أحسنت المصادر الإيطالية استثمارها فرصدتها رصداً دقيقاً، وخاصة الرائد كاكيا الذي أبدى كلفاً شديداً بهذا الجانب، ولكني أستأنسُ لما ورد في كتابات المؤرخ الإيطالي أتوري روسّي نظراً لاعتماده على محفوظات القنصليات والتقارير والأخبار، فضلاً عن تنوع مصادره من إيطالية وفرنسية وتركية وعربية .

يقسم روسّي اقتصاد ولاية طرابلس الغرب إلى مرحلتين، الأولى تبدأ من 1860إلى سنة 1885م. أي ربع قرن من الزمان، وهنا يعترف الكاتب بأن النشاط التجاري في طرابلس عرف « حركة انبعاث مبشرة بالخير» وقد عزا روسّي ذلك إلى «السيطرة التركية التامة على الدواخل» مستدلاً على ذلك بقوله : إن الصادرات في هذه الفترة قفزت من (6 937000 ليرة) إلى ( 11093371 ليرة)، أما المرحلة الثانية، فهي الفترة الزمنية الواقعة بين 1886 - 1887م.وهي فترة منيت فيها الولاية « بكارثة بالنسبة للاقتصاد الوطني «، حيث يشير إلى تراجع حركة التصدير أمام حركة التوريد، فبلغ مجموع التصدير

1 – انظر : روسي ص 382
2 – كورو / 92

في سنة 1886م.( 231000 ليرة إسترليني)، فيما بلغ مجموع التوريد(309850 ليرة إسترليني).

ويبدو أن اقتصاد الولاية تماثل للشفاء في خواتيم هذا الطور، يدلنا على ذلك حركة السفن التي أخذت تسجل زيادة مطردة، حيث دخلت ميناء طرابلس في سنة 1905م. 730 سفينة تقدر حمولتها بـ (326570 طناً)، وخرجت من ميناء طرابلس 736 سفينة بحمولة إجمالية قدرها (329368 طناً)، [1] أي بفارق قدره (2898 طنا) لصالح صادرات الولاية.

ويستفاد من الوقائع المستخلصة من دائرة المعاملات والتشريعات الجمركية أن اقتصاد الولاية نما نمواً ملحوظاً، وإتسم بزيادة مطردة خلال الفترة الواقعة بين 1905 - 1908م، حيث سجلت حركة للتوريد والتصدير مع إيطاليا – تحديداً – تفوقاً اقتصادياً لصالح الولاية، يجليه الجدول الآتي الذي أورده الإيطاليان كورو، و كاكيا :

| العام | التوريد | التصدير |
|---|---|---|
| 1905م. | 653000 | 3088000 |
| 1906م. | 570000 | 3951000 |
| 1907. | 1054000 | 3026000 |
| 1908م. | 676000 | 3221000 |

نكتفي بهذا القدر من الوقوف أمام تلك الإنجازات، ولعلنا لمسنا من خلال وقفتنا القصيرة هذه النوايا الطيبة عند أولئك الذين ساهموا في تلك الإنجازات أو في بعضها. والآن حق لنا أن نسأل : هل كانت تلك الإنجازات في المستوى المطلوب، بحيث ترجمت الرغبة الحقيقية في الإصلاح والنهوض بالبلاد ؟

الواقع .. إن المصادر التاريخية تكاد تجمع على عجز تلك الإنجازات عن تحقيق غاياتها، والاعتراف بقصورها عن أداء رسالتها على الوجه الأكمل، بحيث لم يسلم إنجاز من تلك الإنجازات من النقد ؛ فالمدارس العصرية مثلاً، وهي أهم إنجازات أولئك الولاة

1 – روسّي / ص.416.

على صعيد بناء الإنسان، لم تكن أبداً عصرية إلا من قبيل الرغبة في أن تكون كذلك .

كانت مدة الدراسة في تلك المدارس سبع سنوات (المرحلة الابتدائية 3 سنوات، المرحلة الرشيدية 4 سنوات)، مع ملاحظة أن التعليم في العهد العثماني الثاني، بصفة عامة، كان " محدوداً في فرصه، لا يتمتع بالالتحاق بمؤسساته إلا سكان المدن والمراكز الحضرية والمناطق القريبة منها [1] نشر الدكتور

عمر التومي الشيباني [2] في كتابه المشار إليه في الهامش السابق وثيقة تحتوي على معلومات وإحصاءات تعليمية شاملة، يستفاد منها أن عدد الطلبة في العام الدراسي 1910 - 1911م. لم يتجاوز 1500 طالباً بينهم 150 طالبة [3]

وإذا تجاوزنا مسألة الكم و أولينا وجوهنا تجاه فلسفة وأهداف التعليم في هذا الطور، لوجدنا خلوه من أية « فلسفة أو أهداف محددة، إلا ما يمكن استنتاجه من المناهج التي كانت مطبقة »[4]، وهي مناهج كانت تعتمد أساساً على العلوم الدينية واللغوية والعلوم الطبيعية .

ومن جانب آخر، ينتقد كورو التنظيم الإداري، لما إتسم به من رتابة وتباطؤ، بالإضافة إلى عدم تطبيقه تطبيقاً كاملاً في كثير من أجزاء الولاية، وكذلك كان حال القضاء، وهذا أمر له نتائج وخيمة على صعيد القضاء خاصة، وقد أشار أتوري روسّي إلى وثيقة عثر عليها في المحفوظات التركية بطرابلس تفيد أن أهالي غات بعثوا إلى والي طرابلس « مضبطة جماعية يطلبون فيها من تركيا تعيين قائد وقاضٍ »[5] وثمة وثيقة تركية أخرى أعتمد عليها الباحث تيسير بن موسى .[6]

---

1 – » هامش : الشيباني، عمر التومي : تاريخ الثقافة والتعليم في ليبيا . نشر دار إدارة المطابع والنشر لجامعة الفاتح / طرابلس – الطبعة الأولى 2000م. ص 226.

2 – عمر التومي الشيباني (1930: 2002م )=

= باحث مبرز في مجال التربية وعلم الاجتماع، وأستاذ جامعي، ولد بمدينة مصراتة بدأ حياته التعليمية في الكتّاب، حيث حفظ القرآن ثم التحق بالمدارس العصرية حصل على درجة الليسانس، والماجستير والدكتوراه في التربية، عمل مديرًا عاماً لرعاية الشباب وله يعزى الفضل في ظهور مسابقات « النشاط المتكامل للأندية الشبابية « التي كشفت عن مواهب طيبة في مجال الرياضة والفنون كافة، عمل رئيساً للجامعة الليبية ،شارك بفاعلية في جلّ المؤتمرات الدولية المتعلقة بالشباب والتعليم العالي، وضع ثمانية وعشرين كتاباً تعد أفضل ما عرفته المكتبة العربية في مجال التربية ورعاية الشباب . كما قام بتأليف ثلاثة كتب أخرى وهو على فراش المرض احدهما يحتوي على سيرته الذاتية .)

3 – انظر المصدر السابق – ص. 229 ).

4 – المصدر السابق – ص. 230)

5 – كتاب روسّي – المصدر السابق – ص. 403)

6 – تيسير بن موسى : 1930 – ....19م.

كاتب وصحفي ليبي له ولع بالتاريخ العربي الإسلامي، هاجرت أسرته إلى بلاد الشام عندما غزت القوات الإيطالية ليبياواستقرت في سوريا حيث ولد كاتبنا وتلقى تعليمه بين= = ربوعها، ثم انتسب إلى جامعة دمشق وتحصل منها على ليسانس آداب / قسم تاريخ . عاد إلى أرض الوطن سنة 1969 ،ونال دبلوم دراسات عليا من جامعة الفاتح عام 1985، عمل محرراً بقسم الأخبار ثم أميناً لقسم الأعلام الخارجي . له كتاب بعنوان : نظرات عربية على غزوات الإفرنج (1981) وكتاب : كفاح الليبيين في بلاد الشام (1983) وكتاب : أعلام مسرحيون (2007) بالإضافة إلى هذا المرجع الذي بين أيدينا .

تبين الخلل في تطبيق النظم الإدارية التركية تفيد « بأن أغلب أقضية بنغازي ونواحيها لا يوجد فيها قضاة للشرع » .[1]

لاحظنا من خلال السياق أن الولاة العثمانيين أولوا شيئاً من الاهتمام بالأمور الصحية، فأنشأوا عدداً من المستشفيات في عدد من المدن الليبية (طرابلس / مصراتة / بنغازي / درنة)، إلا أن تلك المستشفيات، مع ندرتها، كانت قليلة الفعالية نظراً لقدرتها الاستيعابية البسيطة، فضلاً عن أنها كانت تقدم خدماتها الطبية مقابل أجر . وإذا وضعنا في اعتبارنا تدني مستوى دخل الفرد وانتشار الأمراض والأوبئة في المجتمع الليبي وقتئذ، اتضح لنا عجز تلك المستشفيات عن أداء رسالتها على النحو المأمول .

وبالنسبة للنشاط الزراعي، فما تعرض نشاط من الأنشطة العثمانية للنقد الموضوعي والعلمي قدر ما تعرض له نشاطهم في مجال الزراعة، فلقد أخذ عليه كورو جملة من المآخذ، تميط عن خبرة واسعة مستهلاً نقده بقوله « إن إنتاج الأرض الليبية لم يكن يسد الحاجات الضرورية المحددة لسكانها القليلين » ثم طفق هذا الكاتب يحدد العوامل التي تضافرت على تحديد هذا الإنتاج على النحو التالي :

« ... عدم الاهتمام التام بهذا المرفق من قبل السلطات المحلية، إذ لم تقم الحكومة بأي عمل في مجال التشجير،وتكوين الغابات والبحث عن المياه الجوفية «

ثم يردف قائلاً :

« إن الحكومة العثمانية لم تفعل شيئاً لتحسين طرق المواصلات بين المدن الساحلية ومراكز الإنتاج الزراعي ،ولم تتخذ أي إجراء بإنشاء مخازن الحبوب، لتخزن بها فائض السنوات الخصبة للاستفادة منها في مواجهة سنوات الجفاف «[2] .

و بالرغم من أن الوالي حافظ باشا أنشأ مصرفاً للزراعة، فإن الاستفادة من هذا المصرف كانت أقل بكثير من الطموحات التي كانت معقودة عليه، وذلك لأسباب ذكرها كورو نجملها في النقاط التالية :

أ – الإجراءات الشكلية الدقيقة المطلوبة .

ب – القيمة المحددة للقرض الممنوح .

جـ – الضرائب التي تستنفد قيمة القرض أكثر من استغلالها في تموين المجهود الزراعي .

1 – بن موسى – مصدر سابق – ص. 255 .
2 – كورو – المصدر السابق – ص. 91 - 92.

وفي سنة 1856م، وقف القنصل الهولندي مبهوراً أمام الموقع الجغرافي الذي يحتله مرفأ طرابلس، فأحس بالدور الخطير الذي يمكن أن يلعبه هذا المرفأ، فقال متفائلاً « يمكن أن يصبح مرفأ طرابلس المركز الأول في شمال أفريقيا » بيد أنه استدرك قائلاً « غير أن هذا لا يمكن أن يتم، إلا إذا كان القائمون على الإدارة أقوياء ومخلصين». [1]

ويبدو أن القائمين على الإدارة العثمانية كانت تعوزهم فعلاً تينك الصفتين المهمتين لفن القيادة، خاصة في هذا المجال، إذ تبين أن تجهيزاتهم لموانيء البلاد كان هزيلاً غير كافٍ لسد الحاجات المحددة للنقل البحري البسيط في ذلك العهد، ولقد ظل ميناء طرابلس منذ عام 1856مجرد ميناء بائس، حسب ملاحظة كورو، مزود برصيف واحد لا غير للرسو، وفوق ذلك غير صالح لسد الحاجات المتواضعة البسيطة، كما أنه يفتقر إلى المخازن الكبيرة والمناسبة لتخزين البضائع المستوردة أو لتلك المجهزة للتصدير .[2]

أما الحديث عن الشوارع والطرق، التي حرص الوالي علي رضا باشا على توسيعها، وعمل على ترصيفها وإنارتها بقناديل الكيروسين، لإعطائها أبعاداً جمالية وأمنية، فيبدو حديثاً مثيراً للشجن لشدة السخرية التي تقابلنا في تقارير القناصل، وتطالعنا بها يوميات الرحالة، وقد أعطت جميعها انطباعاً سلبياً، راسمة لشوارع طرابلس صورة بالغة البشاعة تظهرها كشوارع وعّرة، قذرة، ومظلمة ليلاً، كما كانت الوحول تكثر فيها خاصة في الشتاء . وزاد في سوء الأمرعدم وجود نظام لتصريف المياه، حتى أصبحت هذه المناطق كثيرة الضرر، كريهة الرائحة[3]، وهي الملاحظة عينها التي أبداها الرحالة كاوبر، حيث يؤكد أن الأرض تمتليء دائماً خلال الشتاء والربيع ببرك الماء الآسن الذي يزخر بالضفادع[4]. وتحمّل مابل تود ربّات البيوت مسؤولية انعدام النظافة، فهن اللائي يلقين تدريجياً خلال النهار، بأكوام متزايدة من كل الفضلات ... ومن كل النفايات التي يمكن تخيلها .

ونفهم من حديث هذه السيدة الإنجليزية أن بلدية طرابلس لم تكن تولي اهتماماً كبيراً بجمع القمامة، وإنما الذين كانوا يفعلون ذلك هم الصبية الصغار الذين يطوفون مع طلوع الشمس ليكنسوا بالأجزاء الكثة من سعف النخيل، وليجمعوا الفضلات المتراكمة في سلال، يحملونها إلى الشاطئ لحرقها [5].

---

1 – كاكيا – مصدر سابق – ص 159

2 – كورو – مصدر سابق – ص 61 .

3 – انظر : كاكيا – مصدر سابق – ص 90 .

4 – كاوبر – ص 22.

5 – تود، مابل : أسرار طرابلس . ترجمة ونشر دار الفرجاني – طرابلس / ليبيا – الطبعة الأولى أيار 1968م. ص. 38.

وهنا يصل بنا البحث إلى النظر في الأسباب والعوامل التي أحبطت الطموحات، وخيّبت الأماني في الإصلاح والنهوض بالولاية خلال هذا الطور من العهد العثماني الثاني، رغم أن الولاية قد حظيت – كما رأينا – بعدد من الولاة الذين لا تنقصهم القوة ولا يعوزهم الإخلاص، وهذه الأسباب – في رأيي – تتمثل في الآتي :

1 – العقلية الشرقية : وهذا سبب جوهري أشار إليه الطبيب جوستاف ناختيجال كاشفاً من خلاله مستوى التفكير عند أمراء الشرق وحكامه، متهماً إياهم بالقصور المخجل في فهم جوهر الحضارة، مما ولّد لديهم الميل نحو التقليد للحصول على الزخرفة الأوروبية، وعليه فحكام الشرق الذين يعتبرون أنفسهم مصلحين عظماء فهم في الحقيقة ليسوا سوى مقلدين تعوزهم البراعة . ويخلص ناختيجال إلى القول « إذا لم يتفتق الإبداع من الضمير واحتياجات السكان مع دعم المتعلمين، فإن الإصلاحات حينئذ تكون سريعة الزوال، عديمة الفائدة ومظاهر مكلفة » [1].

2 – جشع الدولة العلية : لقد شهدت ولاية طرابلس وغيرها من المدن والقرى الليبية أساليب مختلفة من ممارسات تلك الدولة، وعانت الأمرين جرّاء نظامها الضريبي، حيث كانت تفرض على شعبنا أربعة عشر نوعاً من الضرائب، لم تترك شيئاً إلا و أخضعته لنظامها الضريبي الجائر، ابتداء من ضريبة الإنتاج الزراعي وانتهاء بضريبة المواليد الذكور، ومروراً بضريبة الحروب التي كانت تخوضها ضد الأمم الأخرى . ليس هذا فحسب، بل إن ولاية طرابلس و متصرفية بنغازي كان يقع عليهما عبءِ النفقات العسكرية بمساهمة تقدر بـ « ثلثي المخصصات، أي ما يعادل ثلاثة ملايين ليرة سنوياً، بينما تتولى الحكومة المركزية في الآستانة تغطية الثلث الباقي مباشرة في شكل تموين وتجهيزات » [2]

ولو وظفت تلك الإيرادات لصالح البلاد لهان الأمر، ولقلنا مع المثل القائل « زيتنا في دقيقنا» ولكنها كانت توجه مباشرة إلى الدولة العلية التي تفيد الإحصاءات أنها تلقت، في أواخر أعوام نعيمها، إيرادات تقدر بأربعة ملايين ومائة ألف ليرة سنويا، وهذه القيمة هي فقط حاصل إيرادات الجمارك (= 1100000 ليرة) والبريد (= 500000 ل.)، والموانيء ( = 1250000 ل.)، وإدارة الصحة ( = 200000 ل.)، والوقف ( = 50000 ل.)[3]

وثمة ملاحظة قيمة ذكرها كورو في أكثر من موضع في كتابه المشار إليه آنفاً يقول فيها :

1 – : ناختيجال – مصدر سابق – ص. 106 - 107

2 – كورو : مصدر سابق – ص. 42

3 – كورو – مصدر سابق – ص. 43

« لو ذهبت إيرادات ولاية طرابلس و متصرفية بنغازي التي تخصص للحكومة المركزية، ووجهت لصالح ميزانية القطرين،لسجلت هذه الميزانية فائضاً » [1]

ومما تقدم يتبين لنا أن الدولة العثمانية أكلت الجمل وبما حمل من خيرات البلاد، وهذا الجشع الرسمي لم يؤدِ إلى قلة عدد المدارس والمستشفيات والصيدليات والشوارع المعبدة فحسب، وإنما أدى كذلك إلى تدني خدماتها، وبالتالي إلى عدم فاعليتها .

3 - أسلوب تعيين الولاة : في سنة 1847م. صدر فرمان سلطاني عالي الشأن يتصل بأسلوب تعيين الولاة، تقرر فيه أن يكون تعيين الوالي مدة ثابتة ،هي أربع سنوات[2]، وبعد عشرين عاماً تقريباً صدر فرمان آخر أسقط من حسابه فكرة المدة الثابتة مكتفياً بذكر الحدّ الأدنى لولاية الوالي، على ألا تقل عن سنتين اثنتين [3]، ومع ذلك لم تلتزم الدولة العثمانية بما صدر عنها، فباتت مدة ولاية كلِّ والٍ مرهونة بالمصالح الشخصية، وبأمزجة المسئولين في الباب العالي . ويفسر الرحالة رولفس ظاهرة التغيير المستمر لمناصب الولاة تفسيراً تجارياً، إذ إن المسألة في رأيه تشكل دخلاً رئيسياً للوزراء العثمانيين[4]،ويفسر الباحث تيسير بن موسى هذا المعنى بقوله :

« إن المناصب كانت تباع وتشترى، فكان من مصلحة أصحاب النفوذ في الآستانة أن يكثروا من العزل والتنصيب »[5] بيد أن تيسير بن موسى يضيف سبباً ثانياً يرجعه إلى عوامل نفسية، تعمل على ارتياب السلاطين بنوايا ولاتهم، فالسلاطين — حسب رأيه — كانوا يخشوّن من ولاتهم، إذا طال بهم المقام في مناصبهم، فربما يشكلون عصبية ونفوذاً يغريانهم بالعصيان على السلطان وعلى السلطة المركزية، فتغيير الولاة يضمن سيادة السلطان على أراضي دولته [6].

ولا شك في أن أسلوب تعيين الولاة وفق هذه السياسة البرجماتية كان لها تأثير سلبي على جهود الولاة الذين كانوا يعانون صراعاً حتمياً مع الزمن، فما أن يشرع الواحد منهم بإقامة مشروع ما، حتى يجد نفسه أمام فرمان عزله، فنشأ لديهم الميل إلى سرعة الإنجاز، بصرف النظر عن المواصفات الفنية .. المهم أن ينهض شيء ما على أديم أرض

1 – كورو / ص. 42
2 – كاكيا / ص. 32
3 – رولفس، غيرهارد : رحلة إلى الكفرة . ترجمة : عماد الدين غانم – نشر مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية، سلسلة نصوص ووثائق العدد 32 . طرابلس / ليبيا . الطبعة الأولى 2000م. ص.411
4 انظر : رولفس / ص. 411
5 – (هامش : بن موسى – مصدر سابق – ص. 20)
6 – (هامش : بن موسى – ن. م . – ن. ص.)

الولاية، شيء ما يجمّل به الوالي صورته في عين السلطان، ويخلّد به صيته في ذاكرة الأهالي، وعلى ضوء ذلك تبدو لنا إنجازات الولاة مسألة لا تعدو عن كونها حالة معنوية، وأنها أشبه بذر الرماد في العيون .

4 – فساد الموظفين : يحذرنا المؤرخ أتوري روسّي من الوقوع في مغبة نسيان حقيقة أخرى تتصل بأسباب إخفاق الولاة، ممن تحلوا ببعض(النوايا الطيبة) في تقديم إنجازات معتبرة، وذات فاعلية ايجابية، فيقول :

« إن النوايا الطيبة لم تكن لتلقى التجاوب المطلوب عند التنفيذ والممارسة العملية، فقد كانت البلاد في الواقع محكومة حكماً سيئاً ومدارة بإدارة سيئة بسبب جشع الموظفين » .[1]

ولقد انصبت معظم مآخذ النقاد للحكومة العثمانية في هذا الطور على هذا الجانب، وإليه أرجعت كل الإخفاقات ومظاهر الفساد إلى حدّ اعتبر فيه الرحالة ناختيجال أن الأمانة فضيلة نادرة، وأن بعض الموظفين الذين يشغلون الدواوين الحكومية ليسوا سوى « عصابة من اللصوص تتشعب كثيراً، بحيث يقف أمامها السكان عاجزين » . [2]

ومن العجيب أن تشير المصادر الأجنبية إلى أشخاص بعينهم مثل علي القرقني الذي كان يشغل منصب شيخ البلد، والمدعو منصور بن قدارة، وعلي كمالي متصرف بنغازي، وهذا يدل على أن تلك التجاوزات كانت تتم – في الغالب – على المكشوف، وأمام بصر الجميع . ورغم ذلك لم تفعل السلطات المحلية شيئاً حيال هذا الفساد، وعلة ذلك أن هؤلاء المفسدين في الأرض، وغيرهم من موظفي الولاية كانت لهم اتصالات سرية تربطهم بكبار الموظفين المسئولين بالباب العالي، ليس هذا فحسب بل تربطهم بهم علاقات قوية، ما يقوي شوكتهم ،ويجعلهم في مأمن من العقاب إذا ما فكر أحد بمقاضاتهم .

ويروى أن علي القرقني كانت له علاقة وطيدة بعظماء العاصمة بإسطنبول، بل هم أصدقاء أعزاء بالنسبة له، وكان يرسل لهم الهدايا الثمينة سنوياً[3]. وفي هذا الخصوص يضيف الرحالة رولفس معلومة أخرى تفيد أن تاجراً ثرياً من برقة أرسل إلى إحدى الشخصيات العثمانية المهمة مبلغاً قدره « 200 ليرة عثمانية، أي حوالي 4000 مارك، مقابل تعيينه في وظيفة شيخ البلد بمدينة بنغازي » [4]

ولم يقتصر فساد الموظفين في حكومة الولاية على فساد ذممهم المالية فقط، بل شمل

1 – ( هامش: روسّي – مصدر سابق – ص. 384)
2 – ( هامش : ناختيجال – مصدر سابق – ص. 108)
3 – ناختيجال – مصدر سابق – ص 109
4 – رولفس – مصدر سابق – ص 416.

كفاياتهم وخبراتهم الإدارية أيضاً، إذ تميز جُلّ الموظفين بتدنٍ مخلٍ في مستوى الكفاية، وبانعدام الثقافة، فضلاً عن تميزهم بطبع كسول لا يُضاهى، وأن بعض أصحاب المقامات الرفيعة من الدرجة الثانية والثالثة لم تكن لديهم خبرة بشؤون البلاد [1]،كما أنهم لا يتكلمون اللغة العربية بطلاقة، مما عطل آلة التفاهم بين الموظفين وبين المواطنين .

ويمدنا الألمانيان، ناختيجال و رولفس، بصورة ساخرة تعكس الوهن العقلي والبدني الذي ميّز أولئك الموظفين، فمتصرف فزان، يقول عنه ناختيجال، ليست له أية دراية بالبلاد وسكانها، ودون أية معرفة باللغة العربية، [2]أما علي كمالي الذي كان كالبيدق على رقعة الدولة العثمانية، متنقلاً بين البلدان والوظائف،ليس سوى رجل بدائي – حسب تعبير رولفس – وتعوزه الثقافة، حتى معلوماته عن ولايته لم تتجاوز ما وفرته له رحلاته في منطقتها، كي يجبي الضرائب. [3]

والسؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام : ما هو موقف الولاة تجاه فساد موظفيهم ؟

الواقع أن مواقف ولاة طرابلس كانت متباينة بين صارمة ومتراخية، وما بينهما مواقف ثالثة تنوس بين هذه الحالة وتلك، فعلي رضا باشا – مثلاً – يُؤخذ عليه افتقاره إلى الصرامة في بعض الأحيان، حيث إنه لم يضرب على أيدي بعض موظفيه الذين تجاوزوا سلطاتهم، واقترفوا بعض الأخطاء نتيجة لطمعهم وحبهم لجمع المال .[4] والوالي محمد حالت الذي زاد في عهده الفساد استشراءً، قد اتخذ موقفاً صارماً تجاه متصرف ببنغازي الذي كان ينوي التوجه إلى الدواخل لجباية الضرائب من البدو.[5]غير أن الولاية لم تعدم الولاة الشرفاء، ممن تميزوا بالحزم والصرامة تجاه ظاهرة الفساد المالي والإداري، نذكر منهم الوالي محمد رشيد الذي استهل حكمه بعزل أو تغيير معظم كبار الموظفين الذين قد جلبوا على أنفسهم كراهية الأهالي. [6]، وقد بلغت الاستقامة وحسن الإدارة بالوالي مصطفى عاصم باشا حدّ الاقتداء بالخليفة الثاني عمر بن الخطاب في تفقده أحوال الرعية و طوافه « المناطق مبدياً اهتماماً شخصياً بكل الشكاوى التي كانت تقدم للسلطات المحلية. » [7] ويذكر له شارل فيرو موقفاً يعد من أنبل المواقف، وأشدها صرامة تجاه

1 – ،ناختيجال – مصدر سابق – ص 114.
2 – ناختيجال – مصدر سابق – ص 187 .
3 – رولفس – مصدر سابق – ص. 370.
4 – فيرو – مصدر سابق – ص.751.
5 – فيرو – مصدر سابق – ص. 752 .
6 – فيرو – مصدر سابق – ص.755 وانظر كذلك : كاكيا – مصدر سابق – ص. 36)
7 – كاكيا – مصدر سابق – ص. 38.

ظاهرة الفساد تلك، لا نرى بأساً من إيراده هنا، كمثال مشرّف على حرص الراعي على أمن رعيته، يقول فيرو :

« ومن غدامس رجع مصطفى عاصم إلى نالوت، ومنها توجه إلى الخمس، و زليطن، ومصراتة، وهناك وقف بنفسه على الحالة السيئة التي كانت عليها تلك النواحي التي أرهقتها أعمال الابتزاز التي تقترفها سلطاتها المحلية ... وفيما كان الوالي يقوم بالقصاص من الموظفين الجائرين في بلدة الخمس، جاءه قرار تعيينه والياً على اليمن . فرأى ألا يغادر البلد إلا بعد أن يكون قد عزل المتصرف الذي أخل بواجب وظيفته، واثرى على حساب غيره بشكل مكشوف ،فأصطحبه معه إلى مدينة طرابلس، حيث ظل معتقلاً فيها إلى أن بث الباب العالي في أمره » [1] .

5 – القلاقل السياسية : طبعاً .. لا تهمنا هنا تلك القلاقل السياسية التي تدخل في اختصاص الدبلوماسيين وكبار الساسة، وإنما تهمنا، بالدرجة الأولى، تلك القلاقل ذات الطبيعية الصدامية التي استوجبت التضحية بالأنفس والأموال، ومن ثم أمست عاملاً مؤثراً في إخفاق المشاريع النهضوية، وسبباً مباشراً في فشل خطط التنمية وإحباطها، ولقد شهد هذا الطور من الحكم العثماني نوعين من هذه القلاقل السياسية، هما :

أ – الثورات ضد الحكومة .

ب – الحروب القبلية .

أ – الثورات ضد الحكومة : لا مراء في أن هذا الطور من الحكم العثماني الثاني قد إتسم بكثير من الهدوء، فعلى امتداد اثنتين وأربعين سنة لم تشهد البلاد إلا قليلاً من الثورات ضد الحكومة على عكس ما شهده الطور الأول منها، ومردّ ذلك – من وجهة نظر شارل فيرو – إلى عدم وجود زعيم وطني كفء وحازم وقادر على جمع الرعايا الطرابلسيين [2]،ووجهة النظر هذه ليست سوى نصف الحقيقة، أما نصفها الثاني فيكمن في حالة الهدوء النسبي الذي حظيت به الولاية – فعلاً – خلال هذا العهد، على أننا لا نسرف في الغلو فنذهب مذهب تيسير بن موسى، فنقول: إنه عهد «رافقه حكم مركزي صارم، مقنن ومنظم» [3].

وبالرغم من عدم وجود زعيم وطني كفء وحازم، فإن الثورات الشعبية لم تختفِ اختفاءً

1 – فيرو – مصدر سابق – ص. 759.
2 – فيرو – مصدر سابق – ص. 773.
3 – بن موسى – مصدر سابق – ص. 209).

تاماً، وإنما كانت تطل برأسها بين الحين والآخر ليعبّر من خلالها الأهالي عن احتجاجهم عن أمور لا تخدم مصالحهم القبلية والمادية، ومن أهم هذه الأمور، ما تعلق منها بمسألة السيادة العثمانية على منطقة فزان وما حولها . وفي هذا الخصوص يؤكد الشقيقان محمد ناجي ومحمد نوري في كتابهما، أن الطوارق والتبو كانوا دائماً في حالة عصيان وتمرد ضد الحكومة [1]. ولعل أخطر وقائع العصيان هو ما حدث في سنة 1874م، حيث حرّض الطوارق أهل فزان على استرداد استقلالهم من الأتراك، فسادت روح التمرد بين الأهالي، ولكن علي رضا باشا بادر إلى إرسال قوات عددها ثلاثمائة رجل للحلول محل حامية فزان [2].

بيد أن نزعة التمرد عند أهل الطوارق لم تهدأ، بل ظلت تغلي في الصدور مدة عقد ونصف العقد من الزمان، حتى جاءتهم الفرصة المناسبة سنة 1886م، حيث قام عدد منهم باقتحام حامية غات، وقتل من كان فيها من الجنود « كما قتلوا القائمقام الشيخ صافي باشا وقائد المفرزة اليوزباشي جعفر أفندي» لكن الوالي محمد نظيف أسرع بإرسال « إمدادات من الولاية وانضم إليها الهقار، وعاونها على استرداد غات ثانية « [3]. وبذلك انقذوا الحكومة من خطر كبير.

وبجانب هذه المعارك التي خاضتها الولاية في سبيل الحفاظ على الأراضي الخاضعة للسيادة العثمانية كانت تخوض أيضاً نوعاً آخر من المعارك وفوق أراضي المنطقة الجغرافية ذاتها من أجل حماية القوافل التجارية التي كانت مهددة من قبل طوارق الهجارين أو الهقار – تحديداً – الذين كان من سياستهم إلا ينازعهم منازع في السيطرة على الصحراء الواقعة بين غات وغدامس وتوات [4].وهذه السيطرة القبلية على منافذ تجارة القوافل لا تحفظ للولاية ماء وجهها، والأهم من ذلك أنها لا تناسب سياستها الاقتصادية، إذ إنها تؤدي إلى إفلاس تجار طرابلس الذين يلعب أمن القوافل دوراً كبيراً في تنشيط تجارتهم، وهكذا وجدت حكومة طرابلس الغرب نفسها مضطرة إلى التدخل العسكري لفرض سيطرتها على المنطقة تأميناً لتجارة القوافل .

ومن ناحية ثالثة، شهدت الولاية مظاهر الاحتجاج والرفض للضرائب، ولكيفية جبايتها التي إتسمت على الدوام بالقسوة والعنف، ما كان باعثاً علي قيام كثير من الثورات،

1 – ناجي – مصدر سابق – ص.213)
2 – فيرو – مصدر سابق – ص. 755.
3 – انظر ناجي / ص.213 و روسي / ص. 405
4 – فيرو – مصدر سابق – ص. 757

وخاصة في الطور الأول من العهد العثماني الثاني، أما في هذا الطور، فقد قلت مظاهر الاحتجاج، إذ إن حكومة الولاية باتت تدرك جيداً أن حملات جباية الضرائب من شأنها الأضرار بهيبة الجيش السلطاني في أعين البدو، والكشف على مدى ضعف حكومة الباب العالي[1]، على أن هذا لم يمنع بعض المسئولين الكبار من تجاوز هذه الحقيقة المؤلمة بالنسبة للدولة العلية . وكان سيد التجاوزات هو متصرف بنغازي الذي أعتاد على رفض الأوامر الصادرة من ولاية طرابلس، فقد كان الرجل مدعوماً من طرف كبار رجال الدولة في الآستانة، فكان ذلك حافزاً له على ابتزاز أموال الأهالي، ولعل أشد الثورات تلك التي اندلعت في سنة 1875م. في متصرفية بنغازي التي رفض مواطنوها دفع الضرائب، أو لزوم طاعة السلطان، ولم يجد المتصرف الشرس بُداً من التصدي بالقوات القليلة الموجودة بحوزته ؛ إلا أنها اضطرت إلى الفرار بعد أن منيت بهزيمة نكراء [2].

وإذا كان علي كمالي أثار غضب أهالي بنغازي حين استهدف أقواتهم، فقد فعل ما هو أكبر من ذلك وأنكى بالنسبة لأهالي طرابلس، حين استهدف أرواحهم بالزج بهم في أتون الحرب التركية الروسية في عام 1878م، فكان ذلك الأمر الجلل إيذاناً بإشعال ثورة حقيقية في ربوع طرابلس قاطبة، لو لم تسرع الدولة العثمانية إلي عزل علي كمالي بعد شهرين – فقط – من تعيينه والياً .

ب – الحروب القبلية : إذا كان محمد ناجي وشقيقه نوري حمّلا قبائل الطوارق والتبو مسئولية إثارة القلاقل،والتحريض على العصيان في المنطقة الجنوبية من الولاية ،فإن القنصل الفرنسي شارل فيرو يلقي بالمسئولية على الطوارق وحدهم، ويعتبرهم هم المحركون الفعليون لتلك القلاقل والاضطرابات التي كانت سائدة في فزان ونواحي غدامس [3]، بسبب السيطرة على طرق تجارة القوافل، وقد كان الطوارق، على نحو ما يروي عبد القادر جامي، يفرضون على القوافل التي تجتاز الأراضي التي تحت نفوذهم دفع نوع من العوائد المحددة مقابل الاجتياز.[4]وقد عقد الطوارق فيما بينهم اتفاقاً يقضي باقتسام الرحالين الأوربيين على النحو التالي : –

- الرحالة الفرنسيون من اختصاص قبيلة وراغن .
- الرحالة الإيطاليون من اختصاص قبيلة كلين دندن .

1 – انظر فيرو – مصدر سابق – ص.752
2 – فيرو – مصدر سابق – ص. 764.
3 – (فيرو – مصدر سابق – ص. 756.
4 – جامي، عبد القادر : من طرابلس إلى الصحراء الكبرى . ترجمة : محمد الأسطى . نشر دار المصراتي للطباعة والنشر والتوزيع – طرابلس / ليبيا . الطبعة الأولى 1393هـ . 1974م. ص 188

● الرحالة الإنجليز والألمان من اختصاص قبيلة منغساتن .[1]

وغير خافٍ على القارئ الفطن ما في هذا الاتفاق غير المدون من مخاطر ؛ إنه أشبه بالقنبلة الموقوتة يمكن أن تعجل أو تأخر لحظة انفجارها نسبة ارتفاع العوائد هنا أو هبوطها هناك، وأن احتمال حدوث انفجارها ليس وارداً بين قبيلة وقبيلة أخرى فحسب، بل هو وارد أيضاً بين أعضاء القبيلة الواحدة، وهذا بالضبط ما حدث بين أفراد قبيلة طوارق أزجير، التي كان يتزعمها الشيخ محمد أخنوخن بالتعاون مع ابن عمه الشيخ جبّور، الذي لاحظ أن أبن عمه أخنوخن يغمط حقه، وأنه غير منصف لجماعته، فوقع بينهما الخلاف والمواجدة مما دفع الشيخ جبّور إلى الهروب مستجيراً بالحاج أحمد شيخ طوارق إهجارين، فكان ذلك سبباً من أسباب قيام ثلاثة حروب بين قبيلتي طوارق أزجير وطوارق الهجارين، ثم دخلت قبيلة (الفوغاص) كطرف ثالث، كما شارك في تلك المعارك أناس آخرون من فزان[2]ولم تنتهِ تلك الحروب القبلية إلا بتدخل الوالي مصطفى عاصم الذي أصرّ على إنهاء تلك الوقائع الدامية بين القبيلتين بإصدار أوامره باحتلال غات بقوات نظاميه، أبيدت على بَكْرَة أبيها في عام 1886م. كما سبق القول .

●●●

تلك هي أهم الأسباب – في رأيي المتواضع – التي أدت إلى انشغال ولاة طرابلس بوقائع وسلوكيات استنزفت ثروة البلاد، وعطلت قدراتها، ما حرمها من أن تحظى بإنجازات عظيمة تخدم الناس وتيسر أمورهم، ورغم ذلك فقد بزغ بصيص من شمس الحضارة، تمثل في ظهور نوع من النشاط الأدبي والفني، منح البلاد شيئاً من الدفء الروحي، سنشير إلى بعض فعالياته في متن البحث .

**الطور الثالث / الدستور(1908 – 1912م.)**

لم يعمّر هذا الطور كثيراً، إذ لم تزد عدد أعوامه على ثلاثة أعوام وتسعة أشهر لا غير، (24/ يوليه / 1908 : 18/ أكتوبر / 1912م.). شهدت خلالها البلاد خمسة ولاة، بالإضافة إلى قائم بأعمال الوالي الدفتردار أحمد نسيم بك[3]، ولقد إنشغل أولئك الولاة كافة بمسألة رسم الحدود، وهي مسألة أخذت – في البداية – شكل الحرب الباردة، والمماحكات الاستفزازية، ثم ما عتمت أن تطورت، فأخذت – بين الحين والحين – شكل

1 – جامي، ص 189

2 – انظر تفاصيل هذه الحروب القبلية عند فيرو(ص.755 - 758) وعند ناجي وشقيقه (ص.213 - 214) وعند روسي (ص.405) وذلك في المراجع التي سبق ذكرها .

3 – انظر : روسّي / ص 414

الصدام المسلح مع الدولة الفرنسية التي لم تكن تخفي نواياها في السيطرة على المناطق الأفريقية المتاخمة لحدود ولاية طرابلس الغرب، وقد بانت تلك النوايا على نحو سافر باحتلال فرنسا لتونس سنة 1881م.

منذ ذلك الحدث المؤلم أعترت حالة من الفزع والجزع نفس السلطان العثماني، ونفوس حاشيته أيضاً الذين أمروا ولاتهم بالحرص الشديد على ولاية طرابلس، حاثين إياهم على العض بالنواجذ على آخر ما تبقى من ممتلكات الدولة العلية في أفريقيا السوداء .

إذا صرفنا النظر عن هذه النوعية من القلاقل السياسية، فسنجد أن النشاط الثقافي هو أهم ما ميّز هذا الطور من الحكم العثماني الثاني، وذلك بفضل صدور (المشروطيت) أو الدستور ..أو ما عرف بقانون الحريات الذي أعلنه – مرغماً – السلطان عبد الحميد .

ولقد كان لإعلان هذا الدستور أعظم وقع في نفوس الشعوب العربية والإسلامية الواقعة تحت السيطرة العثمانية، واستقبلته استقبالاً بهيجاً يليق بعشقها للحريات، وميلها الغريزي إلى التعبير عن حاجاتها الإنسانية العظيمة، كحرية الاعتقاد والتفكير والاطلاع والتصريح بما تحس به تجاه الدولة والحاكم، فكانت سانحة مقدسة تفجرت فيها الانفعالات العاطفية بقوة مدهشة، فجلجل الخطباء بأكثر الخطب حماسة، وشذا الشعراء بأعظم القصائد، كان استقبال إعلان الدستور بحق مهرجاناً جمع بين أجمل الكلم وأسمى الصور، وأنبل العواطف، حتى قالت إحدى الصحف : إن الخطب والقصائد التي قيلت في هذه المناسبة « لو جمعت لملأت مجلدات كثيرة « ولا عجب في ذلك، فإنه يُعد أعظم حدث على مستوى الحياة الديمقراطية في تاريخ الدولة العثمانية ومستعمراتها .

و إذا كان إعلان الحريات جاء بنتائج باهرة على المستوى الثقافي بالنسبة للدولة العثمانية، إذ قضى على الرقابة التي كانت مفروضة على النشر، فأقبل الكتاب على التأليف، وأعيد تمثيل المسرحيات التي كانت مصادرة، وأصلح التعليم وارتفع المستوى عموماً بفعل الاتصال الواعي بالفكر الأوروبي، فإن النتائج الثقافية التي تحققت على الأرض الليبية، لا تقل أهمية عمّا تحقق على شاطئ (البوسفور)، فلقد تفجر – بفضل إعلان الحريات – الكبت الثقافي – إذا جاز التعبير – في شكل عدد هائل من الصحف المحلية، حيث ظهرت على سطح حياتنا الثقافية سبع صحف محلية، هي :

1 - الكشاف لصاحبها محمد النائب الأنصاري .

2 - الرقيب العتيد لصاحبها نديم بن موسى.

3 - المرصاد لصاحبها أحمد الفساطوي .

4 - تعميم حريت (ناطقة باللغة العربية) لصاحبها محمد قدري المحامي .

5 - أبو قشة لصاحبها الهاشمي المكي .

6 - الأسد الإسلامي لصاحبها سليمان الباروني .

7 - البدر الكامل لصاحبها محمد الهاشمي المكي أيضاً .

كما عادت إلى الحياة من جديد صحيفة (الترقي) لصاحبها محمد البوصيري بعد احتجاب دام عشر سنوات، وفي سنة إعلان دستور الحريات هذه تعرّف مجتمعنا على المسرح بمفهومه العلمي الدقيق، وفي إحدى تلك الصحف عثرنا على أول إشارة دالة عليه .

●●●

ولكن .. قبل ان يهتدي اهلنا إلى المسرح بإسلوبيته الاوروبية كانوا قد اهتدوا إلى مسرح من نوع آخر اعمق اثراً، وألصق بالوجدان، مسرح استوعب طموحات الانسان ومعتقداته، وفلسفته تجاه قضاياه الوجودية، وليس هذا المسرح سوى «مسرح الفطرة « الذي تأسس بدافع غريزة التقليد والمحاكاة، والرغبة في الترويح و التعبير عن الذات الجماعية، فكان أن تجسد هذا المسرح في شكل احتفالات شعبية لها مواعيدها ومناسباتها الاجتماعية والدينية والنفسية تحاكي العادات، والتقاليد، والاعراف، والطقوس .

ثم خطت الفطرة خطوة مهمة نحو الفن، باكتشافها الالعاب، والملاهي، والتسالي .إن «مسرح الفطرة « رغم بساطته، يحتاج ان نوليه شيئا من اهتمامنا، وان نقف بإزائه وقفة جادة، ليس من اجل استجلاء عناصره التشخيصية والجمالية فحسب، وانما أيضاً من أجل فهم الابعاد الاجتماعية لهذا المسرح .

# الباب الأول

## مسرح الفطرة

« العناصر التشخيصية في
العادات والتقاليد الشعبية»

## الفصل الأول

# الرقص الشعبي

الرقص هو أول الأشكال الدرامية التي عرفتها الإنسانية، ولقد دلت الاكتشافات العلمية، والحفريات الأثرية على هذه الحقيقة، إذ كشفت لنا عن رسومات وصور مليئة بالرقصات الدرامية التي لم تكن مجرد محاكاة تمثيلية تهدف إلى الترويح والتسلية، وإنما كانت لها وظيفة اقتصادية وسيكولوجية [1] ثم تطورت هذه الوظيفة بتطور الدراما الراقصة، أو الرقصات الدرامية، حتى أصبحت ذات وظيفة سحرية اصطلح على تسميتها – فيما بعد – بـ ( السحر الوجداني ) ،ويستند هذا المصطلح إلى رأي يقول : إن محاكاة وقوع الحدث تؤدي إلى وقوعه فعلاً في عالم الواقع، وهذا راجع إلى اعتقادهم الروحاني في إمكان تحول التمثيل واقعاً، والرمز حقيقة [2] .

والحق، أن الإنسان القديم كان – في البدء – يعبر عن هذا الاعتقاد بواسطة التصوير كأسلوب فني يتلاءم وحياة العزلة التي كان يعيشها متأملاً في أسرار الكون والوجود، وعندما كان يرسم صورة الحيوان، ثم يغرس السهام في جسده، فإنه كان يعتقد أن الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من قتل الحيوان الذي تمثله الصورة، فالتمثيل التصويري – كما يفسره هاوزر [3] لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا استباقاً للنتيجة المطلوبة .[4]

إذن الرقصات الدرامية التي كانت تتناول موضوع الصيد تعتبر تطوراً هائلاً فى تفكير الإنسان البدائي الذي أصبح الآن يعيش حياة اجتماعية، وما التطور الفني في هذه الرقصات إلا نتيجة لأسلوب الحياة الاجتماعية، ووجه من وجوهها المتعددة، ولقد حمل

---

1 – عمر ،عاطف محمود : الدوافع النفسية لنشوء الفن، نشر: دار القلم بيروت ص 33.

2 – لقد كشفت الدراسات والأبحاث الجيولوجية التي أجريت في مناطق الصحراء الليبية عن العديد من هذه اللوحات التي تمثل الرقصات الدرامية، أو ما يطلق عليه المتخصصون ( طقوس الصيد )، انظر على سبيل المثال كتاب : لوحات تسيلي . تأليف هنري لوت، ترجمة أمين زكى حسين. نشر مكتبة الفرجاني – طرابلس ليبيا . وانظر أيضاً مجموعة الدراسات التى نشرت في كتاب الصحراء الكبرى . منشورات مركز جهاد الليبيين والدراسات التاريخية - سلسلة الدراسات المترجمة= = رقم 2 . وانظر أيضا كتاب : تادرارت اكاكوس، الفن الصخري وثقافات الصحراء قبل التاريخ . تأليف : فابريتشو مورى، ترجمة : عمر البارونى وفؤاد الكعبازي . منشورات مركز دراسات جهاد الليبيين / ط . 1988 م – رقم 13 .

3 – أرنولد هاوزر : ARNULD HAWSER

ناقد فني وعالم اجتماع مجري، له أبحاث قيمة في مجال التفسير الاجتماعي للفن نُشرت في المجالات الأدبية والفنية، درس الأدب وتاريخ الفن في جامعات بودابست، وفيينا، و برلين، وباريس على يدي أساتذة كبار، اتجه إلى إيطاليا بعد الحرب العالمية الأولى، ليقدم أبحاثاً حول الفن الكلاسيكى والإيطالى، ثم اتجه إلى دراسة علمي الاقتصاد والاجتماع في برلين . وأخيراً حط الترحال في لندن، حيث عكف على تأليف كتبه التي من بينها كتاب : الفن والمجتمع عبر التاريخ، الذي قضى في وضعه عشرة أعوام كاملة . انظر المصدر اللاحق.

4 – هاوزر، أرنولد : والمجتمع عبر التاريخ : ترجمة : فؤاد زكريا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الجزء الأول . ص 18 . الطبعة الثانية 1981 م .

الرقص – على مرّ العصور والدهور – مسؤولية التعبير عن مشاعر الجماعة – حتى صار بحق – سيد الفنون المعبرة عن عمق البهجة والغبطة.

وتقابلنا أهمية الرقص في مجتمعنا العربى الليبى في كثير من الكتب التي تناولت تاريخ البلاد، ما يعطى دليلاً على مدى انتشار هذا الفن في المجتمع، وتوظيفه في أغلب مظاهر الحياة – كما أسلفت – ففي كتاب الحوليات الليبية نعثر على إشارة تفيد وجود فرقة متخصصة كانت تتخذ من الرقص والغناء مهنة أو وسيلة للعيش والتكسب، وأن يوسف القرمانلي نفسه أحضر ذات مرة إحدى جوقات اليهود الموسيقية، لكي تحيي له حفلة أقامها في بستان الباشا – والده – وكان صخب الآلات الموسيقية، وصوت العيارات النارية التي كان يتخللها غناء ( الزمزامات ) [1] اليهوديات والراقصات اللاتي أُستُأجرن لتلك المناسبة من القوة بحيث كان يخيل للمرء أن حفلة عرس قد أقيمت في بستان الباشا [2].

أما مؤلفا كتاب ( طرابلس الغرب )، فيكتفيان بتسجيل ملاحظتهما دون الدخول في التفاصيل، فيقولان لنا : أما أهالي فزان والبلدان المجاورة القريبة من خط الاستواء بوجه عام، فهم يحبون الشعر والموسيقى، فيرقصون على أنغامها .[3] بينما نرى عبد القادر جامي[4] يغرق في هذه التفاصيل عندما يحدثنا عن فنوننا الراقصة، وخاصة المنتشر منها في جهة الجنوب، لقد نقل لنا هذا الكاتب في مؤلفه ( من طرابلس الغرب إلى الصحراء الكبرى ) صورة دقيقة، وشرحاً كافياً لأكثر من ثلاث رقصات، هي : الكادة، والصاميا، وتميللوكي، بالإضافة إلى الرقصات التي لم يذكر أسماءها . وسنحاول هنا أن نتناول كلّ رقصة من هذه الرقصات على حدة، لعل ذلك يساعدنا في اكتشاف العناصر الدرامية التى تمتلئ بها هذه الرقصات الجماعية الرائعة .

**الكادة** : مكانها مرزق، وهي رقصة برناوية تجتمع النساء في نصف دائرة، ويقمن

---

1 – الزمزامات : اسم يطلق على عدد من المغنيات الشعبيات اللائى احترفن الغناء في الأعراس على إيقاعات التصفيق والضرب على الآلات الرقية ( الدفوف – الطبلة – الدربوكة )، والزمزامات كن في الأصل من النسوة اليهوديات، وهن ظاهرة فنية قديمة، إذ تشير المراجع التاريخية إلى وجودهن منذ العهد القرمانلي (1711: 1835م)

2 – فيرو، شارل : الليبية . ترجمة وتحقيق : محمد عبد الكريم الوافى . نشر دار الفرجاني – طرابلس / ليبيا، الطبعة الأولى– لا . ت – الجزء الثاني . ص . 503.

3 – ناجي، محمد ونوري، محمد : طرابلس الغرب . ترجمة : أكمل محمد إحسان . نشر : دار مكتبة الفكر – طرابلس / ليبيا، الطبعة الأولى 1973 م .

4 – عبد القادر جامي ( 1887 – 1949 م . )

ضابط تركي، وهو أحد أعضاء حزب (تركيا الفتاة)، تربطه علاقة عميقة بزعيمه مصطفى كمال أتاتورك الذي عينه وزيراً للداخلية، وبذلك أنهى فترة نفيه إلى فزان التى شاء القدر أن ينتخب نائباً عنها في مجلس المبعوثان . له عدة مؤلفات في الشأن الليبي، من بينها كتابه الذى سجل فيه وقائع رحلته التي قام بها سنة 1906 م – للمزيد من المعلومات انظر مقدمة المصراتي لترجمة كتاب ( من طرابلس إلى الصحراء الكبرى ).

للرقص بالمناوبة، والتي تخرج إلى وسط الساحة لأداء دورها في الرقص تتابع دقات الطبول، وألحان المزمار بأقدامها، وتتقدم ثلاث خطوات إلى الأمام، وثلاثاً أخرى إلى الخلف، وتنحني على قفاها إلى أن يلمس شعر رأسها الأرض، ثم تنهض قائمة، وعندما ترفع رأسها تحرك ذراعيها وساقيها حركات بديعة تجلب الأنظار، والتي تنتهي من نوبتها تعود، فتجلس في الحلقة وتشارك الجالسات في الغناء .

**تميللوكى** : رقصة مشهورة في مدينة غات، وتخص النساء دون الرجال . ويرى المؤلف أنها تشبه الرقص المعروف عند الأوربيين برقص ( ساربانتي).

تبدأ الرقصة بدخول راقصتين تدوران حول مركز مشترك، وتدوران حول بعضهما في آن واحد مع دق أقدامهما، وتحريك القسم الأعلى من جسديهما، وهز ذراعيهما تبعاً لمتطلبات الرقص .

تتحزم النساء اللاتي يرقصن (تميللوكي) بحزام أحمر فوق خصورهن، ويحذفن أرديتهن إلى الخلف، ولا يبقى عليهن إلا قميص ضيق ملتصق بالقسم العلوى من أجسادهن، فيبدو بارزاً للعيان، ظاهراً تماماً أثناء الأوضاع الرقصية، ولا ينسى الكاتب أن يلفت انتباهنا إلى أن هذا النوع من الرقص لا تصحبه موسيقى، وإنما يجري وسط دائرة تحيط بها النساء يغنين ويصفقن، فيما تدور الراقصات داخل هذه الدائرة كالمروحة .

**الصامبا** : رقصة شائعة في مدينة مرزق، وقد حكمت العادة أن تمارس هذه الرقصة في الليالى الصيفية المقمرة، حيث (يسمع عزف خاص بزنوج الجنوب، فيرقصون على نغماته ودقات الطبول رقصة (الصامبا) في المدينة، وبعد قليل تختلط موسيقى الصامبا المنتزعة المقاطع بنغمات المزامير ( الزكرة) ودق الطبول الصادرة من السواني، فتكوّن ألحاناً تؤثر على سامعيها تأثيراً سحرياً .

ويتحدث الكاتب عن أنواع أخرى من الرقص، ولكنه للأسف الشديد، لم يشر إلى أسمائها رغم ما نلمسه من إعجابه الشديد بهذه النوعية من الرقص من خلال ما يصدره من أحكام لا تخلو من الدقة، ومن بين هذه الرقصات رقصة شاهدها فى مدينة غات، فيقول لنا :

إن رقص رجال غات بحركاتهم الحربية، وألعابهم بالأسلحة، وسيرهم بخطوات سريعة متزنة، ودوران النساء في رقصهن حول مركز واحد، وتحريك القسم العلوي من أجسامهن في دورات حلزونية إلى آخر درجة من المهارة والإتقان، وهز أذرعتهن إلى الأمام والخلف، وتلفتهن إلى اليمين والشمال من الرقصات الجميلة الممتازة جداً .

كما يشير المؤلف إلى رقصة ( تهز فيها الراقصة أردافها ويرتج القسم السفلي من جسمها، وتقوم بهذه الرقصة امرأتان في آنٍ واحد متقابلتان تستران وجهيهما بنقاب أحمر – وترقصان وفقاً لألحان مزامير القرب ( الزكرة ) ودقات الدرابيك بكل دقة .

ولقد كان المؤلف صريحاً وصادقاً في ترجمة مشاعره التي أحس بها أثناء مشاهدة هذه الرقصة التي قال عنها : إنها تثير الغرائز الجنسية . [1]

**الحجالة** : إن هذه الرقصة التي يشير إليها المؤلف (جامي)، إنما هي شكل مبسط، ومختزل لرقصة شائعة في المناطق الشرقية في ليبيا، وتسمى رقصة (الحجالة) أو الكشك، وهي رقصة تحرص الراقصة – فعلاً – على إثارة الغرائز الجنسية التي تدخل في صميم الغايات التي تهدف إليها هذه الرقصة، ذلك لأنها تجسد وتشخص حالة الشوق والهيام . إنها أقرب الرقصات الليبية إلى الفن التمثيلي، فعلاوة على ما تتضمنه من مشاهد درامية ممتعة، ومشاهد التمثيل الصامت، فهي أيضاً تتضمن فقرات حوارية زجلية، إنها بالفعل – وكما قال الأستاذ قادر بوه – [2] يمكن اعتبارها من العناصر المسرحية أو (ما قبل المسرحية) التي وصلت إلينا عبر الأجيال من عصور وثنية قديمة، وقبل أن نتوسع في مناقشة هذه الرقصة أفضل أن أفسح المجال للأستاذ (قادر بوه) الذي أعطانا تفصيلاً دقيقاً لخطوات هذه الرقصة الدرامية في كتابه أغنيات من بلادي، ليقول لنا :

( يبدأ – الكشك – بداية عادية، أغاني علم [3] تتبع بعدها، الشتاوة )

[4] لتسخين الصف، إلى أن تخرج ( الحجالة ) التي يحييها بعض الحاضرين بأغاني العلم التي تقال في مثل هذه المناسبات، وما يتبع بعضها من ( شتاوات )، وبعد فترة من التصفيق ينقسم الصف إلى قسمين، كلُّ قسم يصفق ويغني ( الشتاوة) الخاصة به.

1 – جامي، عبد القادر : من طرابلس إلى الصحراء الكبرى .ترجمة محمد الأسطى . نشر دار المصراتي / طرابلس – ليبيا . طبعة أولى 1393هـ – 1974م. صفحة 127.

2 – عبد السلام قادر بوه ( 1936 : 1988 م.) شاعر غنائي متميز، وعاشق كبير للأدب الشعبي الليبي، له مساهمات فعالة في التعريف به في وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية، استهل حياته الوظيفية مدرساً بوزارة التعليم، ثم عمل محرراً صحفياً في مجال الفن والأدب في عدد من الصحف الصادرة في مدينة بنغازي . صدرت له 3 كتب أهمها كتابه ( أغنيات من بلادي ) الذي رصد فيه الأغاني الشعبية ومناسباتها المختلفة .

3 – العَلَم: نمط من الغناء الوجداني الذي يتكون من بيت شعري واحد، وهو أنموذج يقف كدليل كبير على وجود ما يطلق عليه الأستاذ التليسي ( قصيدة البيت الواحد) انظر مثلاً إلى هذا البيت في القصيدة الذي يخاطب فيه الشاعر عينه المحرومة من رؤية الحبيب قائلاً لها :

« شد عزائمك يا عين يفنى العمر يا بال الغلا » = ورغم ان أغراض أغاني العلم في أغلبها أغراض وجدانية وغزلية،إلا أنها تتجاوز ذلك إلى الفخر والحماسة في أحيان كثيرة .

4 – الشتاوة : نوع من الغناء الشائع في المنطقة الشرقية من البلاد الليبية، وهي عبارة عن بيت شعري واحد موضوعه محصور – دائماً – في الغزل والتشبيب، ويُلقى على إيقاع التصفيق، وتسمى أغنية ( الشتاوة ) ابنة أغنية (العلم ) لأنها صورة طبق الأصل منها، ولأنها ينبغي أن تردفها مباشرة، وتستعمل ( الشتاوة ) كوسيلة لاستدعاء، ولتحفيز النسوة على أداء رقصة الحجالة.

وهنا – والحديث مازال لصاحب الكتاب – يظهر الفارق بين القسمين، حيث يبدو أحدهما أضعف من الثاني، فيلجأ رائد هذه المجموعة الضعيفة إلى التضحية بأحد رفاقه يقدمه قرباناً للحجالة، وذلك بتمثيل عملية الذبح بحدّ الكف، بينما القربان لا يبدي حراكاً، وكأنه قد مات بالفعل . وبعد هذا المشهد يقوم أحد رفاقه من نفس مجموعته بأداء أغنية علم تدور حول هذا الموضوع . ويواصل الكاتب شرحه لهذه الرقصة قائلاً :

( بعد ذلك تصفق المجموعة على إيقاع « شتاوة »، ويخرج رائد المجموعة ليقود الحجالة إلى الرجل المذبوح، فينتزع من يدها أسورتها، وتضعها فوقه، ويغني أحد أفراد المجموعة ( شتاوة ) جديدة ترقص ( الحجالة ) على إيقاعها فترة من الوقت، ثم تمد العصا للمذبوح فيمسك بطرفها، ويقف على رجليه ويدخل في الصف، وأحياناً يرفض الوقوف حتى تضع فوقه كلَّ حليها .

ويرى القسم الثاني من الصف أن الفرصة قد سنحت لكي يستأثر بالحجالة، فيغني أحد أفراده أغنية علم يستدر بها عطف الحجالة، لكي تلتفت إليه .

ويستطرد :

( إنها – يقصد الحجالة – لا تكاد تسمع ( شتاوة ) هذه الأغنية، والأيدي تلتهب من التصفيق على إيقاعها، حتى تنتقل إلى القسم الثانى من الصف، حيث يفتح لها المصفقون ممراً بينهم، تمرّ منه لتصبح خلفهم تماماً، فتلتفت إليها مجموعة وهي مستمرة فى التصفيق، وبعد فترة ترجع إلى القسم الأول، فيصلح القسم الثاني وضعه، بحيث تكون وجوه أفراده متجهة نحو الحلبة الأصلية .

وما إن يهدأ التصفيق في القسم الأول يستغل الفرصة القسم الثاني، ويبدأ أحدهم في غناء أغنية علم مناسبة، فتعود الحجالة إلى القسم الثاني، ويأتي إليها رائد هذا القسم من الصف، وهو يحمل منديلاً فتمد له يديها ليقوم بربطهما إلى بعضهما، ويستمر الرقص والتصفيق على إيقاع ( الشتاوة ) فترة من الوقت، حتى يقوم رائد المجموعة الثانية بفك يدي الحجالة .

وهنا تنتقل الرقصة إلى حالة هدوء .... نشعر وكأن النزاع قد انتهى بين الفريقين، فيخرج أحد الشعراء أو الرواة، ويبدأ في إلقاء ( المجرودة ). [1] ويغتنم المصفقون الفرصة فيستريحون من التصفيق العنيف، كما تستريح (الحجالة ) أيضاً لأنها لا ترقص أثناء إلقاء (المجرودة ).

1 – المجرودة : ضرب من الشعر الشعبى الغزلى الملحون الذى يُلقى فى حضرة (الحجالة )، ويكون عادة مصحوباً بالتصفيق، والمجرودة قصيدة شعبية تتغير موضوعاتها وإيقاعاتها. أما شكلها الفني فيتكون من بيتين، ويأتي بعدهما عجز بيت يستعمل كلازمة يستهل بها الشاعر البيتين اللاحقين .

بعد انتهاء ( المجرودة ) يُلقي أحد الموجودين ( شتاوة )، وما إن تصل درجة حرارة التصفيق إلى المستوى المطلوب حتى تبدأ ( الحجالة ) في الرقص على إيقاع تصفيق الصف كله. [1]

تلك هي رقصة الحجالة، كما جاءت في كتاب ( أغنيات من بلادي )، وواضح أن الشكل المذكور، هو شكل مقنن، إذ تعرضت الرقصة إلى الكثير من التعديل لتصبح على هذا النحو من الجودة والإتقان، محققة بذلك أهدافها الترفيهية والاجتماعية .

الجدير بالمناقشة فعلاً هو هذا التركيز على الجسد .. بل على جزء معين من الجسد، أعني الخصر، او الارداف بتعبير ادق . وإذا جاز لنا استعمال لغة الإخراج المسرحي في هذا المجال، فإننا سنقول : إن الجسد هنا يقف ( كعنصر توكيد ) مطلق . فمن أين جاءت هذه الشهوانية التي تفرض سيطرتها على روح هذه الدراما الراقصة ؟

لقد اعتاد الذوق الشعبى أن يهتم بالأوصاف الظاهرة للمرأة – خصوصاً الملامح – وليس بجسدها، كما تدل على ذلك سلسلة الأشعار الشعبية التي تتغزل بالشعر، والعيون والحواجب، والشفاه، والرموش الطويلة، وغير ذلك من الأمور المنظورة، ولا نجد وصفاً للقوام وأطراف الجسد الأخرى إلا فى النزر اليسير من الأشعار التي تنطق في الغالب، بتجارب ذاتية، وهذا يبدو أمراً يحمل مبررات اجتماعية وتاريخية، أهمها أن الشعر أو الفن الشهواني عموماً، لا يظهر إلا في المجتمعات الإباحية، وعلى ألسنة نماذج غير منضبطة اجتماعياً ومسلكياً، بينما التغزل بالأوصاف الظاهرة، وخاصة في المجتمعات التقليدية يأتي كنتيجة طبيعية لاختفاء جسد الأنثى داخل أكياس من الأقمشة والأثواب التي تعكس لنا صورة من أتعاب المرأة النفسية والاجتماعية، ولقد كانت المرأة تحرص، إلى حدّ المبالغة، على تغطية جسمها، وأطرافها، فالتعري كان – بالنسبة لها – يمثل ذروة الخطايا، وقد حملت المرأة معها هذا الإحساس حتى في مرحلة حياتها الزوجية، فصارت الطقوس الزوجية نفسها تتم في الغالب تحت الأغطية السريرية، وعبر ظلمة تخيم على كامل المكان . داخل هذه المعطيات الاجتماعية، والأسوار النفسية التي كانت تعيش فيها المرأة، كيف يمكننا تفسير ظهورها أمام مجمع الرجال لترقص، بل ولتثير برقصها الأحاسيس ؟

حقاً .. إنه لأمر خارج نطاق الممكن، وهو يجعلني أعتقد أن الأصول الأولية لهذه

1 – قادر بوه، عبد السلام : أغنيات من بلادي . نشر على نفقة مؤلفه، وطبع بمطبعة سميا – بيروت . الطبعة الأولى : 1394 هـ– 1974 م . ص ص. 164 - 166 .

الرقصة كانت أصولاً ذكورية .. بمعنى أن ظهور المرأة كان رمزياً في البداية، وأحسب أن الرجل نفسه كان يشخص دور ( الحجالة ) بعد أن يرتدي ملابس امرأة، وهذه في الواقع – عادة متبعة في بعض القرى – خاصة بعض اللحميات في تقليد بعض الرجال دور النساء في الملبس والقيام بالرقص والحركات النسائية الأخرى .[1]

ولعل النقاب أو الخمار الذي تضعه الراقصة على رأسها لتخفي وجهها يقدم لنا دليلاً على مصداقية هذا التصور .. فربما كان الخمار يستعمل أصلاً لحجب ملامح الرجل الذي يشخص دور الراقصة حتى يعطى مجالاً أوسع للخيال، وليحول الأنظار – في الوقت ذاته – إلى الجسد الذي صار يحاكي جسد الأنثى في اهتزازه وارتجاجه، وانثنائه .. [2]، بينما لا نجد معنى في أن تحجب المرأة وجهها، فيما تعرض جسدها وفق حركات رشيقة تهدف إلى إثارة الغرائز الجنسية .

إن هذه الرؤية – التي تجسدها الرقصة – لا يمكن النظر إليها إلا كحالة نفسية تعكس مدى الجوع الجنسي عند الرجل في مجتمع كان يحد من حرية العواطف، ويحارب الاختلاط بين الجنسين، بوصفه مظهراً من مظاهر التفسخ الخلقي والروحي، لذا كانت الرقصة تفسيراً رجولياً لوظيفة المرأة الاجتماعية .

ومن ناحية ثانية، لو كانت هذه الرقصة الدرامية ذات أصول أنثوية لاختلف مضمونها كثيراً بحيث يصبح ( عنصر التوكيد ) الذي تحدثنا عنه، منصباً على الجوانب التي من شأنها إثارة العواطف السامية، والأحاسيس النبيلة، وهذا في الواقع يعود إلى معطيات اجتماعية ونفسية صعبة، حيث تعلمت المرأة كيف تكبح مشاعرها الشهوانية، فيما تطورت مواهبها وإمكاناتها القادرة على تحريك مشاعر الحب، والإعجاب بشخصيتها .

وإذا ما حاولت المرأة أن تحرك مشاعر الحب فينا، فإنها ستحقق ذلك بواسطة توظيفها لجمال صورتها، وليس بجسدها، إنها تستطيع تحقيق ذلك من خلال ما ترسمه على محياها من تعبيرات وإيحاءات، وفي هذه الحالة لا لزوم لوجود الخمار الذي تستعمله ( الحجالة ) .

إذن .. نحن نستبعد مشاركة المرأة في هذه الرقصة في مراحلها الجنينية الأولى، ورغم

---

1 – هلال، جميل : دراسات فى الواقع الليبي . نشر : دار مكتبة الفكر – طرابلس / ليبيا .الطبعة الأولى ص 102 .

2 – الجدير بالذكر أن الأرداف ( غالباً ما تتعرض للتضخيم في رقصة «الحجالة » وذلك لتظهر الراقصة براعتها في هز أردافها المصطنعة اهتزازات سريعة متلاحقة ) انظر في هذا الخصوص كتاب : الرقص الشعبى في مصر . تأليف : سعد الخادم . نقلاً عن مجلة عالم الفكر . عدد خاص عن الفنون الشعبية ص155 .

أنني أوافق الرأي القائل : إن المرأة في الريف كانت تشارك الرجل في الإنتاج، إلا أن ذلك لا يعني ألبتة أنها كانت تشاركه أيضاً في لحظات مرحه ولهوه، وحتى في اللحظات التي تكون فيها المرأة مشغولة بالإنتاج، فإنه لا يغيب عن بالها أبداً كونها ( عورة )، وعليها أن تستر نفسها عن عيون الرجال بقدر ما أمكنها أن تفعل.

وهكذا يمكن القول : إن مشاركة المرأة في رقصة ( الحجالة ) لابدّ أنه تمّ أولاً بواسطة استئجار بعض النسوة اللائي سمحت لهن ظروفهن الخاصة بذلك . ولسنا مع الأستاذ (قادربوه ) في اعتباره هذه الأمور من ( المظاهر حديثة العهد ) .

والواقع أن حرفية هذه الرقصة بشكلها المعروفة به حالياً تمدنا بدلالات اجتماعية في غاية الأهمية، إذ تضع أمامنا صورة مصغرة، لكنها دقيقة لشكل النظام الاجتماعي القائم على الأسس الأوليجاركية الذكورية التي تجسدها تلك المشاهد الراقصة المعبرة عن الفحولة والرجولة، فالرجال يقفون في مواجهة (الحجالة ) – كما رأينا – وهم يصفقون، وفي نفس الوقت يضربون الأرض، بأقدامهم ضربات قوية رمزاً للسيطرة الاجتماعية، وتأكيداً لرجولتهم، هذه السيطرة التي يتم توظيفها هنا لأسر واستلاب المرأة التي نراها تبتعد وتهرب بين الصفوف، وتلف حول نفسها عدة لفات، وكأنها تحاول التخلص من أسر الرجال .

وعندما لا يحقق استعراض الفحولة شيئاً يلجأ الرجال إلى نوع آخر من التنافس يعبرون فيه بصراحة عن جوعهم الجنسي، تجاه الأنثى، وفي هذه المرة يأخذ الصراع وجهاً آخر، حيث يتم التنافس عن طريق كشف المواهب، مثل قول الشعر وإجادة الغناء، أو يتم بواسطة تمثيل مشاهد الحب والوله .

**الكاسكا** : في هذه الدراما الراقصة نعثر على الوجه الآخر للنظام الاجتماعي الذي كشفت رقصة (الحجالة) عن بعض رموزه ودلالاته، إننا نعثر في الحقيقة على ما يمكننا اعتباره أسباباً موضوعية للأسس التي قامت عليها الأوليجاركية الذكورية، فالمشاهد التمثيلية التي يتم تشخيصها تبين على نحو واسع مدى المسؤوليات الملقاة على عاتق الرجل، وبذلك فهو مطلق الصلاحيات، إنه المسئول عن حماية حدود القبيلة، وهو المسئول عن حماية مصادر رزقها، وهو بطبيعة الحال، مسئول عن حماية نسائها وإناثها، بينما المرأة يقتصر دورها على محاكاة واقعها التاريخي المعتاد . لذا نراها في هذه الدراما الراقصة مسلوبة الإرادة، لا تستطيع أن تدافع عن نفسها إذا ما تعرضت لمضايقة ما، بل إنها قد تصبح سبباً من الأسباب العديدة التي تلهب نار الفتن، وتذكي حمى الحروب،

وهو الجانب الذي تبدأ الرقصة بتصويره في مشهد تمثيلي صامت، تظهر فيه امرأة تملأ جرتها من بئر يقع في حدود القبيلة المجاورة، وما إن تنجز المرأة عملها هذا حتى يهجم عليها رجل ما وينتزع منها الجرة، ويفرغ ماءها في البئر، فلا تملك إلا أن تستجير بأحد أفراد قبيلتها، فيخف إليها شاهراً سلاحه أو عصاه . ويبدأ الصراع بين الاثنين . وما هي إلا لحظات حتى يشمل الصراع أفراد القبيلتين كافة.

بعد تشخيص هذا الصراع بين الطرفين، تعود الرقصة من جديد إلى التمثيل والمحاكاة، إلى أن يظهر رجل مسن يسرع في إحلال السلم بين القبيلتين، يستفسر الرجل العجوز — إيمائياً — عن سبب المعركة، ويعلم في الحين أنه بسبب المرأة التي ملأت جرتها من بئر لا يقع في حدود قبيلتها . يعبّر الرجل عن استهجانه، ثم يأمر الطرفين بالتصالح، فيمتثلان إلى أمره، حيث يعانق أحدهما الآخر تعبيراً عن حسن النوايا، وهنا يشير الرجل العجوز إلى المرأة بالحضور، وحين تحضر يتقدم نحوها الرجل الذي تعرض لها في المرة السابقة ويملأ لها جرتها، بل ويساعدها في رفعها على رأسها، تعبيراً على نزع أسباب الخصام كله. وبهذه الحركة تدق الطبول، ويظهر عزف الآلات الموسيقية الشعبية، وتبدأ الرقصة من جديد، لا لتعبر عن الصراع، وإنما لتعبر عن السلام والفرح الذي يملأ القلوب .

إن رقصة ( الكاسكا ) هي رقصة متطورة عن رقصة الحرب الليبية القديمة، هي رقصة ذكورية أصلاً، حسبما جاء في المصادر التاريخية، ومن المحتمل أن ظهور المرأة جاء نتيجة التحوير والتغيير الذي طرأ على المضمون الدرامي للرقصة، فمن رقصة حرب تعبّر عن الدفاع عن الوطن الذى كان في كل الأحوال مسؤولية الرجال، إلى رقصة تدور في إطار ضيق تحاكي صراعاً بين قبيلتين بسبب مصادر المياه — كما رأينا — .

إذا كان الصراع حول مصادر المياه إتخذ شكلاً ظاهرياً لتفجير الحدث الدرامي، فإن السلم وهو ذروة الحدث الدارمي، جاء لتوسيع سبل المعرفة حتى ندرك خصائص هذا النظام الاجتماعي، وأسس بنائه على نحو أكثر شمولية، فالمرحلة الأولى كشفت عن جوانب القوة والشجاعة، من خلال التزام الشباب بمسؤولياتهم تجاه القبيلة . بينما المرحلة الثانية — السلم — كشفت عن جوانب الحكمة من خلال السلطة المعنوية التي يتمتع بها كبار السن من الرجال داخل المجتمع القبلي، وهي مسألة موغلة في القدم، وبالإمكان تعقبها في مدونات المجتمعات القديمة، ومصادرها الميثولوجية، كما يمكننا تعقب أثرها في مجتمعنا من خلال القصص والأمثال الشعبية التي تعطي صورة واضحة عن هذه السلطة المعنوية التي كان يتمتع بها كبار السن داخل المجتمع . ولاشك أن رقصة (الكاسكا) وليدة

هذه القناعات الشعبية، بل إن النهاية المرحة لتؤكد هذه الفكرة، وتسعى إلى ترسيخها في الأذهان .

أما من ناحية فنية [1] فلقد عبرت الرقصة عن فحوى الصراع بحركتين – الحركة الأولى – بواسطة نقر العصى على بعضها البعض، ومع الإيقاع الذي يحدثه التقاء العصي يقوم الراقص برفع إحدى رجليه إلى الأمام، دافعاً بيده الأخرى إلى الوراء .. أما في الحركة الثانية، فإن الراقص ينحني قليلاً على الجهة الأخرى حتى تلامس عصاه سطح الأرض، وكأن الأرض – بهذه الحركة، تمنحه القوة، وتبارك غضبه. وعندما يكون الراقصون على درجة عالية من المهارة، فإنهم يقومون بحركات إضافية أخرى يتم فيها تبديل المواقع، واختراق الصفوف .

كما تجسد لنا الرقصة تلك المشاعر الكامنة في الأعماق، ففى حالة الحرب لا نجد أثراً للموسيقى، اللهّم إلا دقات خفيفة على الطبل تستعمل كخلفية للحدث، ولتصور لنا حالة الغضب والعنف التي يحرص الراقصون على رسمها على الملامح، أما في حالة السلم، فالأمر يختلف تماماً . فالبسمة تملأ الوجوه، والآلات الموسيقية تصدح بأنغام مرحة وراقصة، فيما تأخذ تشكيلات متداخلة تجمع بين الطرفين حتى يتعسر التمييز بينهما .

1 – قام الأستاذ الفنان الصيد العبانى بإعادة تصميم رقصة ( الكاسكا ) على النحو الذي أخضعناه لدراستنا، وقد أثارت هذه الرقصة إعجاب المشاهدين، وخاصة في أوروبا الشرقية .

# الفصل الثاني

## المواكب الاحتفالية

إذا كانت الطقوس الدينية قد قدمت خدمات جليلة في فهم الدراما بمعناها الشمولي الواسع، فإن المناسبات الرسمية، وما يتبعها من فعاليات احتفالية لا تقل هي الأخرى أهمية عن الطقوس الدينية، إذ تتضمن – كما يلاحظ الناقد الإنجليزي مارتن أسلن – [1] عناصر درامية قوية، رغم أن هذه الفعاليات لم ترتقِ إلى مستوى فعاليات الدراما بالمعنى الدقيق، غير أن الناقد أسلن يعترف بأن الخطوط الفاصلة بين المناسبات الطقسية، والمناسبات الرسمية، والدراما، هي خطوط مرنة في الواقع، ففي الاحتفالات، كما في الدرامات مشاهد تعرض وتنظم بغية أن ترى، وبغية إحداث نوع من المتعة الحسية كانت أم فكرية.[2]

إن الأخذ بهذا الرأي هو الذي جعل الدكتور علي الراعي [3] ينظر إلى موكب الرشيد والمأمون من بعده حين يخرجان للصلاة يوم الجمعة على أنه ( عرض مسرحي ) مخرج بعناية، مكانه طرقات بغداد، وحركته المسرحية من قصر الخليفة إلى المسجد وبطله الرئيس : الخليفة، ومتفرجوه هم جماهير الناس والهدف منه – إلى جوار إظهار الأبهة – أن يقع كلُّ ذلك في نفوس الناس موقع المتعة ،ويبث فيهم الرهبة، ويطلعهم على مدى قوة الدولة وغناها .[4]

**المواكب السلطانية :**

وفي حقيقة الأمر أن هذا العرض المسرحي بكل ما يحمل من عناصر الأبهة والرهبة،

1 – مارتن أسلن : ناقد ودارس إنجليزي مهتم بالدراما، وهو قبل ذلك، مخرج إذاعي بقسم الدراما الإذاعية البريطانية، ثم صار رئيساً لوحدة الإنتاج في نفس القسم، تفرغ للنقد المسرحي وشغف كثيراً بتجربة المسرح الملحمي – البريختي – حتى صار من أهم مراجعه. له كتاب (تشريح الدراما )، وهو عبارة عن حلقات إذاعية أعدها لإذاعة بي . بي .سي، أخرجتها الدكتورة هيلين راب، ناقش من خلالها مجموعة من الآراء والنظريات المطروحة في فن الدراما ببصيرة نافذة .

2 – أسلن، مارتن : تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، سلسلة الكتب المترجمة رقم 51، منشورات وزارة الثقافة والفنون – العراق الطبعة الأولى 1978 . ص 8.

3 – علي الراعي : كاتب وناقد مصري، وأستاذ مادة الأدب المسرحي، تخرج من قسم اللغةالإنجليزية بجامعة القاهرة عام 1943 م، بدأ حياته الوظيفية مذيعاً في الإذاعة المصرية، ثم كبيراً للمذيعين، ثم اتجه إلى الإخراج الاذاعي، سافر إلى بريطانيا وانتسب إلى جامعة برنغهام ونال إجازة الدكتوراه سنة 1955 م، عمل أستاذاً لمادة الأدب المسرحي في جامعة عين شمس، صدرت له كتب عدة في المسرح وآدابه.

4 – الراعي، على : المسرح في الوطن العربى . سلسلة : عالم المعرفة . رقم 25 – منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت . الطبعة الأولى – يناير 1980 م، ص . 19 .

وما يحمل من عناصر المتعة كان يتكرر باستمرار، غير أن مكانه هذه المرة ليست طرقات بغداد، بل طرقات طرابلس الغرب وشوارعها، ومجال حركته المسرحية ليس قصر الخليفة، وإنما الطريق المؤدي من قلعة الباشا إلى المسجد، كما أن بطله الرئيس لم يكن الرشيد أو المأمون، وإنما هو على باشا القرمانلي أو ابنه الطموح الجامح يوسف باشا القرمانلي .
وتنقل لنا مس توللي [1] في كتابها القيم عن طرابلس وصفاً شائقاً ودقيقاً لمثل هذه المواكب السلطانية المسرحية التي كانت تتكرر مرة في الأسبوع على الأقل، وذلك حين أسعدها حسن الطالع . بمشاهدة خروج الباشا والبك – تعني أبنه حسن – وأبنه الثاني سيدى أحمد لأداء فريضة الصلاة في المسجد، وهم يركبون خيولهم ( تتبعهم البطانة أو الحاشية مشياً على الإقدام، باستثناء رئيس الفرقة الموسيقية، الذي يكون على رأس المسيرة بزيه الفخم راكباً على حصان مطهم، يضع أمامه طبلة كبيرة، يضرب عليها في كلِّ دقيقة، يتقدم إلى الأمام بوصفه منادياً، يعلن مقدم الباشا في مدخل كلِّ شارع ... تشبه ملابسه تقريباً ملابس أفراد الجوقة الآخرين، ماعدا وجود مخلب كبير من الذهب على الجهة اليسرى من عمامته، والجهة التي تحت الصدرية عبارة عن درع من الفضة، يتبعه سبعة من أفراد الجوقة الموسيقية مشياً على الإقدام، مرتدين بنسقٍ واحد بدلات مغلفة من القماش الأحمر القرمزي، ليست طويلة، مربوطة حول الخصر بحزام من الجلد، ويضع الجميع على رؤوسهم (طرابيش) قوية عالية بيضاء، مصنوعة تماماً بشكل الفرن، وتحمل بعد ذلك أوسمة الذيول، ويتبع ذلك الحرس الخاص بالباشا المرتدون بدلات فخمة، يحملون في أيديهم عصياً فضية قصيرة، يأتي بعدهم الخدم والأتباع والحاشية، يحيطون بالباشا ،ومن حوله ضباط الدولة والموظفون من ذوي الرتب العالية . بجانبه حامل السيف، ومن الجانب الآخر وزير الدولة الأول، الذي يتحدث إليه بكل جدّ وحماس . . كان – أبن الباشا – يرتدي قفطاناً من الحرير الأصلي الأصفر المخطط بالفراء الثمين جداً، ويضع على رأسه عمامة ضخمة جداً بأطرافها الذهبية .

ثم تلفت الكاتبة انتباهنا إلى جانب آخر من المنظر، فتصف لنا خيول الموكب، وتركز نظراتها الأنثوية القادرة على اكتشاف مواطن البذخ والجمال، فتقول:

«يبدو حصان كلٍّ من الباشا والبك رشيقين ولطيفين، تغطي كلاً منهما الحلي والزخارف،

---

1 – مس توللي : سيدة إنجليزية عادية، وفدت على طرابلس سنة 1783 م . بصحبة شقيقها القنصل الإنجليزى المستر ريتشارد توللي، فقدر لها أن تضع أفضل واشمل مرجع عن الحياة الليبية في عهد الأسرة القرمانلية، ألا وهو كتابها (عشرة أعوام في طرابلس ) الذي حررته على هيئة رسائل بعثت بها إلى بعض أفراد عائلتها في إنجلترا، تركت طرابلس في سنة 1793 م .

وسرجاهما موشيان ومطرزان بالذهب، ولكلٍّ منهما رِكاب من الذهب يزن أكثر من ثلاثة عشر رطلاً لكلِّ زوج . وعلى رقبة حصان الباشا قلائد ذهبية أصلية، وعلى حصان البيك ثلاث قلائد» . (1)

وتستطرد قائلة :

« كان البيك يرتدي قفطاناً أخضر فاتح اللون وفضياً، وشالاً قرمزياً، أطرافه ذهبية ثمينة ملفوفة حول عمامته، ويلبس أحد ضباط الدولة قفطاناً من قماش مذهب وفوقه «برنوص « من القماش الأرجواني « .

وتأبى المؤلفة إلا أن تُكمل اللوحة المسرحية بكلِّ تفاصيلها حين تصف لنا المشاعر والانطباعات على الوجوه والملامح، فتقول :

« يبدو الباشا وقوراً ومهيباً، ولكن البيك أكثر شبهاً بوالٍ، فهو شخصية نبيلة وجميل الصورة للغاية « . وتضيف : « يحيط بالموكب كله عدد كبير من الرقيق الأسود والخدم ليجلوا الحشود المتجمهرة من الطرفين . . «

إننا نكاد نحس فعلاً بمعايشة هذا الموكب، ولكن سرعان ما تتداخل الأمور في عقولنا، فلا نحس أننا أمام مواكب سلطانية كانت شائعة منذ أكثر من مائتين من الأعوام . إن لحظة التعامل مع الوثيقة تغيب . . تهجر ذاكرتنا، ننسى أننا نبحث في سطور الماضي السحيق، ونجد أنفسنا أمام لوحة مسرحية شاملة كاملة الحياة والحيوية .

**اللغة الإخراجية في المواكب الرسمية :**

سنحاول هنا أن نحلل هذه اللوحة بلغة الإخراج المسرحي لنبين كيف اجتمعت فيها العناصر الإخراجية على نحوٍ مثير ونادر الوجود :

**أولا — التكوين والتوازن :**

أنظر كيف وزع المخرج المجهول شخوص الموكب، بحيث غطى المكان على اتساع رقعته :

أ — في البداية يظهر شخص واحد، هو رئيس الفرقة الموسيقية راكباً حصانه، ويسبق الموكب بخطوات .

ب — ثم يدفع بسبعة أشخاص آخرين، هم أفراد الجوقة الموسيقية يسيرون مشياً على الأقدام، وفي خط أفقي مستقيم .

1 — توللي، مس : عشرة أعوام في طرابلس . ترجمة الدكتور عبد الجليل الطاهر — منشورات الجامعة الليبية بنغازي — ليبيا . الطبعة الأولى : 1967 م، ص ص 119 — 120 .

ج – ثم يعزل الفرقة الموسيقية عن الركب بظهور حامل، أو حملة الأوسمة . . ولا شك أن عددهم يقل عن عدد الجوقة الموسيقية .

د – تلجأ خطة إخراج المواكب إلى تكوين الكتل، وذلك بتوظيف المجاميع التي تتكون من الحرس الخاص بالباشا والخدم والأتباع .

هـ في وسط هذه الكتل البشرية يظهر الباشا على حصانه يحيط به من أحد الجوانب حامل السيف، وفي نفس المستوى من الجانب الآخر يسير وزير دولته، ليحقق مع حامل السيف عنصري التناسق و التوازن .

و – ثم تتأكد مراعاة عنصري التوازن والتناسق في ظهور البيك وسيدي أحمد، وهما يركبان جواديهما .

ز – ومرة أخرى يلجأ المخرج المجهول إلى استعمال الكتل بواسطة ظهور المزيد من المجاميع التي تتكون من رجال الدولة والضباط والموظفين .

**ثانياً – التوكيد :**

ينصب عنصر التوكيد – بطبيعة الحال – على الباشا وأبنائه، فهم يقومون بدور البطولة في هذه المسرحية الاحتفالية . ويتحقق عنصر التوكيد بالخطوات التالية:

أ – الشخوص المؤكدة – أفراد الأسرة الحاكمة – تعتلي الخيول المطهمة، تحيط بها شخصيات راجلة، ولقد رأينا كيف تمّ إبعاد، وإقصاء شخصية غير مؤكدة، ألا وهي شخصية المنادي، أو رئيس الفرقة .

ب – تحتل الشخوص المؤكدة موقع الوسط، فهي محور الدائرة، فيما تحتل شخصيات أخرى أقل أهمية، محيط الدائرة، أو شبه الدائرة .

**ثالثاً – الإيقاع والحركة :**

وهنا ينبغي أن تحاول – عزيزى القارئ – أن تستعين بخيالك، ليرسم لك صورة تقربك من روح ذلك الموكب الممسرح . . إن فعلت فسوف تلاحظ مستويات الحركة، وإيقاعها المتنوع .. سوف تلاحظ :

أ – هبوط الحركة يتجلى بوضوح في شخوص الموكب السائر بتؤدة وهدوء ليعبر عن الوقار والقوة، والسيادة والأبهة .

ب – فيما تكون الحركة، قد أخذت إيقاعاً أكثر حيوية خارج نطاق الموكب، حيث علا

الضجيج والهتاف، والرقص المعبّر عن المتعة المستمدة من رؤية الباشا، فيما يركض الخدم، والرقيق الأسود هنا وهناك صارخين، مهددين الحشود المتجمهرة على جانبي الطريق .

**رابعاً – الموسيقى والمؤثرات :**

وبإمكانك أيضاً – عزيزي القاريء – أن تسمع الموسيقى والمؤثرات الصوتية من خلال :

أ – عزف الجوقة الموسيقية .

ب – ضربات رئيس الفرقة على طبله الكبير في كلِّ دقيقة تمر، وهى ضربات يشترط أن تتلائم وتتناسق مع خطوات الركب . . والإيقاع الرتيب الذي يصدر عن حوافر الخيل .

ج – وهناك أيضاً صرخات المنادي، وضجيج الحشود، وتهديدات الخدم والرقيق الأسود .

**خامساً – اللون :**

ثم تأمل – متّعك الله – كيف تكمل الملابس والأزياء والمكملات، قطع – الإكسوار – بهاء هذه اللوحة المسرحية . . أزياء وأثواب من الحرير الأطلسي، والجوخ، والقطيفة بألوان ساحرة خلابة يلتقي فيها اللون الأحمر القرمزي مع الأرجواني، والأصفر المخطط بالفراء مع الأخضر الفاتح . . واللون الذهبي ( نراه في سروج الخيل وقلائدها، وفي أطراف العمائم ) يلتقي باللون الفضي الذي نراه في عصي حرس الباشا، وفي السيوف، ويتخلل بعض الأثواب .

ألوان . . وألوان، تتآلف وتتخالف، تتآلف في زي أفراد الجوقة الموسيقية، وزي أفراد حرس الباشا، وضباط الدولة، وتتخالف في أزياء الموظفين والأتباع وحشود الجماهير . حتى اللون الأسود، بكل ما يحدث في النفس من انطباعات، لا يغيب .. وله حضور فعال متمثل في شخصيات الرقيق الأسود الذين ينتشرون هنا وهناك، وكأنهم قطع من الأبنوس . أما خلفية هذه اللوحة فسماء زرقاء باسمة تشع منها كتلة الشمس الذهبية، مرسلة أشعة دافئة، تساعد على الاسترخاء والاستسلام . هنا تتجلى، بحق، وظيفة اللون الجمالية والطبقية أيضاً بقدر يسيطر على العين والمشاعر، فيولد في ذات المتفرج الإحساس برهبة الدولة وعظمتها وقوتها، يقابلها إحساس مغاير يعبر عن ضآلة الذات الشعبية وتقزمها، وهي الغاية الأساسية التي تسعى إليها مثل هذه المواكب الإستعراضية .

إن هذه المشهدية التي تقدمها لنا ( الآنسة توللي ) هي بلا شك وليدة حالة اندهاش أمام ظاهرة غير عادية بالنسبة للمؤلفة، وهي حالة قد يمتزج فيها الواقع بالأسطورة، ويتداخل فيها المعاش بالمتخيل . ولكنها على أية حال مشهدية عميقة الدلالة على المستوى الفكري والجمالي، لا يقدر على صياغتها بهذا القدر من التكثيف في الصورة، والدقة في الوصف إلا فنان صادق، مرهف الحس، ثاقب النظر لا يخطئ في فهم أسرار ربوبية آلهة الفن والجمال.

●●●

يبدو أن هذه المواكب لم تكن مقتصرة على الباشا وحده دون بقية رجال الدولة، وإنْ كانت مواكب الباشا لها تأثير أقوى في نفوس المتفرجين من أفراد الشعب لما يتوفر لها من إمكانات ضخمة لإظهار أوجه عظمة، وأبهة الدولة . ولكن غياب مثل هذه الإمكانات في المواكب والاحتفالات ذات المستوى الأقل من الناحية الرسمية يفسح مجالاً أوسع للمشاركة الشعبية، وتكون لمثل تلك المواكب أبعاد درامية أكثر وضوحاً، ولكنها أقل تأثيراً من الناحية الجمالية ومن الناحية الدعائية . ويمكننا أن نلاحظ هذه الحقيقة من خلال وثيقة يقدمها لنا الرحالة الإنجليزي جورج فرنسيس ليون [1] الذي كان يرافق ( محمد المكني) [2] والي أو سلطان مرزق، كما يروق له أن يلقب نفسه، وقد جاء في هذه الوثيقة قوله :

« لم نكن نقترب من المدينة حتى خرجت إلينا كوكبة كبيرة من الفرسان تتقدمهم ثلاث رايات حريرية، وحينما اقترب الفرسان منا، هرولوا ناحيتنا بأقصى سرعة، حتى إذا انضموا إلينا نزلوا سريعاً من فوق جيادهم، وهرعوا ناحية السلطان يقبلون يديه . . »

إلى أن يقول :

« ثم أمتطوا جيادهم مرة ثانية، ورافقوا الموكب . وعند اقترابنا من المدينة لحق بنا

---

1 – جورج فرنسيس ليون : GEORGES FRANCIS LYON
المعروف بالكابتن ليون – ضابط في السلاح البحرى البريطانى من الفرقة البحرية العاملة بالبحر الأبيض المتوسط، جاء في رحلة إلى ليبيا سنة1818 تحت قيادة جون ريتشي – وليس جوزيف كما اعتقد اتيليو موري – في كتابه ( الكشف الجغرافى في ليبيا )، لكن القائد ريتشي لقى حتفه والرحلة في بداياتها الأولى ،فنهض ليون بتغطية وقائع الرحلة، ووضع كتاباً حولها ترجم إلى أغلب اللغات الحية.

2 – محمد منصور المكني (1768 – 1832 م .)
سلطان فزان، كان في بداية عهده أحد كبار مساعدي يوسف باشا القرمانلي المقربين، وكان له اليد الطولى في قمع الاضطرابات التي صاحبت اغتصاب العرش، ثم أصبح ( بك النوبة ) أي المختص بجباية الضرائب، ثم تحصل على الاعتراف له بالسلطة على تلك البقاع . قُتل ضحية تقلباته السياسية، إذ انضم في أواخر عمره إلى جماعة الثوار ضد مولاه يوسف باشا، ولكن زعيم الثوار غدر به وسلبه أموال الجباية التي كان المكني عائداً بها من منطقة فزان .
لمعرفة المزيد عن الدور الذي لعبه المكني في الحياة السياسية فى ليبيا، أحيل القارئ الكريم إلى كتاب : ش . فيرو/ وكتاب أ . روسّي / وكتاب : هورنمان – مصادر سابقة .

الراقصون والراقصات، وقارعو الطبول ونافخو القرب . سار رجلان على جانبي السلطان (؟) وفي يد كل منهما مروحة من ريش النعام، يبعدون عنه الذباب الذي يتهافت عليه ... ... ودخلنا المدينة يرافقنا الفرسان وتتقدمنا ست رايات ،واصطف الفرسان في صفين، وراحوا يستعرضون مهاراتهم أمام السلطان». [1]

برغم بساطة هذه المواكب وتواضعها، وبرغم جفاف الوصف، فإن طريقة استقبال الموكب والاحتفاء به تكشف عن فعل ممسرح، وهو فعل نابع أصلاً من المساهمة المباشرة والفعالة للمتفرج . . أي أن أسباب ودوافع التأثير الوجدانى – حسب المصلح الدرامي – تجاه السلطان والدولة لا يأتى هذه المرة من داخل الموكب نفسه، كما رأيناه في مواكب الباشا التي تحرص على إظهار وإبراز مظاهر قوة الدولة عن طريق الكشف عن غناها ويسرها، وإنما يأتي – أعني التأثير الوجداني – من خلال مشاركة الشرائح الشعبية – وهي بطبيعة الحال، شرائح موالية للدولة – وذلك باستعراض مواهبها الفنية من رقص وغناء وموسيقى واستعراضات الفروسية . وقبل الدخول في هذه المشاهد الفنية الاستعراضية شاهدنا كيف تم التعبير – إيمائياً – عن العواطف تجاه رمز الدولة، وذلك من خلال طقوس العبودية، المتمثل في حركات الانحناء والسجود وتقبيل يد الحاكم . ثم يأخذ حفل الاستقبال شكله المسرحي الأكثر وضوحاً عندما سار رجلان على جانبي السلطان بيد كل منهما مروحة من ريش النعام تتحرك في شكل (ميكانيكي) بغية تلطيف وتخفيف حرارة الجو [2] عن السيد الحاكم.

حتى هذا الشكل الممسوخ للاحتفالات الرسمية، ومواكبها السلطانية، أختفى نهائياً – تقريباً – في العهد العثماني الثاني، ولم يعد له وجود لأسباب اقتصادية أولاً، إذ تعرض اقتصاد البلاد للسرقة والنهب في ظل الاضطرابات المتكررة، والقلاقل السياسية، وما تبقى من مال، فقد تبخر واندثر في جو البذخ المفرط الذي كانت تعيشه الأسرة القرمانلية، فلم يبق إذن للوالي التركي ما يشجعه ويحثه على إحياء ظاهرة هذه المواكب السلطانية التي أولع بها إسلافه الحكام، خاصة ان هناك أسباباً سياسية تحول دون ظهور هذا

---

1 – ج . ف . ليون : من طرابلس إلى فزان . ترجمة الدكتور مصطفى جودة . الدار العربية للكتاب . ص 49 – الطبعة الأولى – 1976 م.

2 – يفسر ليون وجود مراوح ريش النعام في هذا الموكب على أنه وسيلة لإبعاد الذباب، وهو تفسير غير صحيح، لا لأننا لا نعرف أبداً هذه الحشرة، بل بسبب أكثر بساطة وهو أن ريش النعام يستعمل لغرض تلطيف وتخفيف حرارة الجو، وهو وسيلة شائعة الانتشار منذ أيام الإغريق والرومان، كما تدل على ذلك اللوحات والنقوش والمقتنيات القديمة .غير أن ليون يلوي عنق الحقيقة، ويصرّ في مذكراته على إثارة اشمئزاز القارئ الغربي من البيئة وسكانها . ولهذا اتسمت مذكراته بنوع من التعالي والكراهية والتعصب الأعمى، وهي جميعها مشاعر غير سوية، وتفتقر إلى النضج أفسدت على الرحالة ليون فرصة أن يكون دقيقاً وموضوعياً في نظرته إلى مجتمعنا وعاداته وتقاليده .

الحاكم أمام هذه الأعداد الهائلة من الجماهير الشعبية، وإن ظهر فهو محاط بحراسه، وأتباعه، ما يعطي إحساساً معنوياً بغيابه برغم حضوره المادي .

**المواكب الشعبية :**

بيد أن اختفاء هذه المواكب، وغياب الحاكم، لم يلغِ الاحتفال، ولكنه زاد في صبغته الشعبية، فكان ذلك لمصلحة الفعل المسرحي، وساهم في تعميق الظاهرة الدرامية في الاحتفالات الرسمية حين شاع التعبير الحر، وغير المقنن، عن مشاعر البهجة والفرح تجاه هذه المناسبات، وما توحي به من معانٍ سياسية، ودينية أحياناً .

إن مثل هذه الاحتفالات الشعبية ذات الشكل المسرحي الواسع كانت شائعة كثيراً في ليبيا إبان العهد العثماني الثاني مثل احتفالات عيد العرش، واحتفالات عيد ميلاد السلطان، واحتفالات عيد العاشر من ( تموز ) الملي، وهو عيد إعلان (المشروطية ) [1]، كما كانت تقام عدة احتفالات أخرى، تأتي في الغالب كردة فعل جماهيرية تجاه بعض القرارات السياسية التي تستجيب لرغبات السواد الأعظم من قطاع الشعب، تماماً كما حدث في الاحتفالات الشعبية التي أقيمت بمناسبة صدور ( الفرمان العالي ) القاضي بتطبيق الخدمة العسكرية، وقد قوبلت هذه المناسبة مقابلة حسنة من قبل الجماهير الشعبية، وتنقل لنا صحيفة (طرابلس الغرب) في عددها رقم 1354 الصادر بتاريخ 21 من صفر / لسنة 1329 هـ .

صورة هذه الاحتفالات تحت عنوان ( المظاهر الملية الخارقة للعادة . )

يبدأ المحرر بوصف الاستعدادات الشعبية لإقامة الحفل فيقول :

« بمجرد ما شاعت البشرى بقراءة فرمان القرعة العالي يوم الخميس الماضي بين أهالي طرابلس الغرب سري، بناءً على هذه البشارة العظمى، وإظهاراً لشوقهم ورغبتهم في سلك الجندية الجليل، حيث بقوا محرومين منه لحد الآن، واستحضروا قبل أيام أعلاماً من أنفس الحرير موشاة ومطرزة بآيات كريمة وجمل حماسية، وسارعوا لتزيين الأسواق والأماكن العمومية تبجلاً واحتفاءً بهذا المسلك المقدس .»

ثم يشرع المحرر في وصف الاحتفال، وهو ينتقل مع المحتفلين أينما رحلوا وحلوا قائلاً :

---

1 – المشروطية أو المشروطيت : كلمة تركية تعني «الدستور» إلا أن الكلمة ارتبطت، على نحو خاص، بالدستور الاساسي الذي كتبه المناضل التركي ( مدحت باشا) ودفع حياته ثمناً لتطبيق مواده على أراضى الولايات العثمانية وايالاتها . تمّ إعلان الدستور الاساسي بعد انتصار الدستوريين في ثورة 1908 م . ويتكون القانون الاساسي من 120 مادة أو يزيد تنظم الشؤون، المالية والإدارية وأمور الولايات، والمساواة بين الأجناس والديانات .

« ولما أسفر فجر صبيحة اليوم المذكور – أي الخميس – اجتمع أفراد كلِّ محلة زمراً يترنمون في النشائد والقصائد بالمطربات الملية . وكانت أولهم محلة الظهرة، فإنها قامت بأعيانها ومعتبريها وأرباب الأسنان تؤمهم الأعلام والمطربات وهيأة[1] الموسيقى وقصدت في الساعة الثانية محلة ميزران التي كانت ترقبها ثمة مع طلبة مكاتب الاتحاد والترقي ومحمود شوكت والعرفان التي تحت إدارة جمعية الاتحاد والترقي بجميع، فأخذوا هيأة محلة أبو الخير [2]ودخلوا من باب الحرية، واتخذوا بمحلات داخل المدينة التي تؤمهم موسيقى مكتب الصنائع، فساروا جميعاً بمطرباتهم، والموسيقى المذكورة تصدح بالحان حماسية إلى أن مروا بانتظام خارق من جادة طرغوت باشا [3] ووصلوا سوق الثلاثاء . وبعد أن اصطفت هيأة كلِّ محلة في ميدان هذا السوق الفسيح الواقع أمام القصر العسكري المخصص للمراسم، وقدمت مئات من الفرسان وألوف من الأهالي من النواحي الأربع حاملين أعلاماً مزينة بأيديهم تتقدمهم مطربات ملية متنوعة ومواسق مختلفة. كما أن تلامذة جميع المكاتب مسلمين ،وغيرهم يترنمون بالنشائد، [4] ويتنغمون بالقصائد، بصورة ابتهج منها كلُّ واحد من الحاضرين «

وكلما تطورت مراحل الاحتفال، اقترينا أكثر من الشكل المسرح حتى نجد أنفسنا داخل الدائرة الدرامية، وهنا يقول كاتب المقال :

« وعقب ختام هذه الاحتفالات ذبحت دائرة البلدية قربانين تيمناً فعاد حضرة الوالي مع الهيئة الكريمة (إلى)[5] القصر العسكري وتفرج في سباق الخيل بصورة غاية في المهارة، ونهاية في النظارة، من مئات الأبطال القولوغلية القدماء المشتهرين بالجندية . ثم أن جميع هذه الهيآت المحتشمة طافت القصبة بالانتظام السابق بيانه وبنفس المظاهر وعين الأنغام والألحان والمطربات، وأجروا مراسم الأفراح شائقة . أما في الليل – وكما تقول الصحيفة – فقد نورت أكثر المحلات ونادي الاتحاد والترقي، وأعلن السرور والفرح في محلة حومة غريان والمحلات الأخرى بالمطربات والملاهي إلى نصف الليل « .[6] .

كم يميت الحرف السقيم من إبداعات، ويقتل من فنون، وكم تأكدَتْ لديّ، وأنا أنسخ

1 – كذا فى الأصل ويميل كثير من الكتاب إلى كتابتها على هذه الهيئة بدلاً من هيأة وكلتاهما صحيحة.
2 – كذا فى الأصل، والصواب : أبي الخير، مجرورة بالإضافة .
3 – جادة طرغوت باشا، شارع نافذ على ميناء طرابلس له باب كبير عرف بـ ( باب درغوت ) بالقرب من جامع شايب العين ( = محمد باشا الأمام ).
4 – النشائد، ومفردها نشيد، وهى اقرب إلى الصواب من أناشيد .
5 – ليست موجودة في الأصل، ولكن سياق الحديث يتطلب إضافتها.
6 – طرابلس الغرب : العدد 1354 – السنة 41 . التاريخ 21 من صفر لسنة 1329 هـ، الموافق 7من شباط لسنة 1326 ( مالية ) ولسنة 1911 ميلادية.

هذه المقالة ضرورة أن يكون الصحفي الناجح فناناً، ماهراً في وصفه لما يرى، فينقل لنا روح الحدث وفؤاده . غير أن صاحبنا لم يكن كذلك للأسف، فلم تسعفنا ركاكته الأدبية أن نلم إلماماً كاملاً وشاملاً بروح الاحتفال حتى نستطيع أن نستحضر زمانه وشخوصه . لا مراء في أن لكاتبنا هذا عذره، فهو يعبر عن ثقافة زمانه، وأسلوب زمانه، وصحافة زمانه، علاوة على ما تفرضه عليه حدود مهنته كصحفي، ولكنه بالرغم من ذلك، فقد وضع أمامنا إشارات، ونقل لنا ملامح ينبغي أن نستوفي بقيتها من مصادر أخرى، فنحن على سبيل المثال نعرف تفاصيل طقوس ذبح القرابين التي كانت شائعة في بلادنا، وهو طقس مملوء بالمظاهر الدرامية المتضمنة للعديد من الاعتقادات الدينية والسحرية، ونحن نعرف أيضاً أن سباق الخيل، ليس سباقاً مجرداً، وإنما يتضمن إيحاءات تهدف إلى محاكاة المجاهدين في شجاعتهم .[1] كأن يقف الفارس فوق حصانه، ويصوب بندقيته على عدوه غير المرئي . . وأحياناً يلف الفارس قدميه جيداً حول جسم الحصان، ويترك جسده متدلياً، وهو فوق جواده الأصيل دلالة على شجاعته، وصموده في وجه الغزاة . وكل ذلك في الحقيقة مجرد صور لإظهار معاني الفروسية التي كانت منذ مطلع التاريخ، ليست رياضة الليبيين فحسب، بل رياضة العرب الأكثر التصاقاً بطبيعة حياتهم، وطبعهم، ومزاجهم .

1 – للمزيد من الاطلاع، أحيل القارئ المهتم إلى كتاب الآنسة توللي ( عشرة أعوام في طرابلس، صفحة 132، وإلى كتاب مرتفع آلهات الجمال . تأليف : هـ . س كاوبر صفحة 34، وسيجد فيهما وصفاً شائقاً ودقيقاً لمسابقات الفروسية، ورياضة الخيل الشائعة في بلادنا، وما تحتويه هذه المظاهر الاحتفالية من عناصر مسرحية واضحة.

# الفصل الثالث

## الألعاب الشعبية

إن اللعب محاكاة و ( الميل إلى المحاكاة ميل فطري ) ،هذه حقيقة لم تؤكدها الدراسات النفسية والفلسفية فحسب، بل أكدتها أيضاً تجاربنا الشخصية، وملاحظاتنا اليومية عن سلوك صغار أطفالنا . وكذلك صغار حيواناتنا في أوقات لهوهم وعبثهم . والواقع أن الحديث عن علاقة اللعب بالتشخيص ( الدراما ) من شأنه أن يجرنا إلى إعادة طرح قضية فلسفية قديمة، ترى أن فكرة الفن تطورت أصلاً عن اللعب، وقد كان الفيلسوف الألماني شيللر [1] أول من جاهر بهذا الرأي، ثم تعرض له هربرت سبنسر [2] بالبحث والتدقيق والإضافة فجاء بـ ( نظرية اللعب) التي تقول : إن الفن في عمومه ضرب من اللعب [3] ولا شك أن فن التشخيص (الدراما) هو أحد الفنون المعنية بالأمر هنا، فالدراما – في أبسط، وأقدم تعريف لها – إنما هي فن المحاكاة .

إن وجهة نظر سبنسر تنصب أساساً على لعب الأطفال، وكلُّ الدراسات والتجارب الحديثة التي تنظر إلى هذه النظرية بشيء من التقدير والعناية تأخذ من لعب صغار الأطفال والحيوان برهاناً عملياً على مصداقية هذه النظرية . بيد أن الألعاب ليست جميعها تدور داخل مملكة الطفولة الساحرة الباهرة، ولا تبدو في كلِّ الحالات على درجة متساوية من السذاجة والبراءة، فالألعاب – كما هو معروف – تحمل غايات ودلالات متنوعة ومتباينة، فبعضها يحمل في طياته أبعاداً طقسية أو دينية، وأخرى تحمل أبعاداً اجتماعية . ونفسية، وثالثة تحمل أبعاداً اقتصادية .. بل وسياسية أحياناً . فليست الألعاب في حقيقة الأمر سوى انعكاس لواقع معين يعيشه الإنسان، وبذلك لابدّ لها – أعني الألعاب – أن تتأثر بمعطيات زمانها ومكانها، ورغم هذا التباين والتنوع في الجوهر، وفي المظهر، وفي الوظيفة، وفي شكل الممارسة، فإن المحاكاة

---

1 – فردريش فون شيللر 1759 – 1805 ( FRIEDRICH V.SCHILLR)
شاعر وفيلسوف ومؤرخ ومؤلف مسرحي ألماني بارز ،عمل أستاذاً للتاريخ في جامعة فيينا، له كتاب ( حرب الثلاثين)، كما له مساهمات في فلسفة علم الجمال . نشأت بينه وبين مواطنه (جوته ) صداقة متينة، ويحتل المكانة الثانية بعده في الأدب الألماني، أما أهم مسرحياته فهي مسرحية وليم تل / جان دارك أوعذراء اورليان /غرام واحتيال / الطاغية / دون كارلوس.

2 – هربرت اسبنسر / 1820 – 1903 ( HERBERT SPENSER م )
عالم اجتماع ونفس وفيلسوف إنجليزى، وأحد مؤسسي المذهب الوضعي، ومن القائلين بالنظرية العضوية في المجتمع (THEORIE ORQONIQUE DE LA ,T,SOCI) التي تشبه المجتمع البشري بالكائن العضوي البيولوجي، أهم مؤلفاته : مذهب الفلسفة التركيبية، مبادئ علم النفس، مبادئ الأخلاق .

3 – مبادئ علم النفس . هربرت سبنسر . بالإمكان الاطلاع على وجهة نظر سبنسر هذه بشيء من التوسع والتحليل في كتاب ( التطور في الفنون ) تأليف . توماس مورو، الفصل الخامس . وكذلك في كتاب : سيكولوجية اللعب . تأليف الدكتورة سوزانا ميلر .

هي القاسم المشترك بين هذه الألعاب . إنها الخيط الذي يشد بعضها إلى بعض ليأخذها نحو غاية واحدة، ألا وهي إحداث نوع من المتعة والترويح عن ذات الفرد وذوات الجماعة . وهكذا تكون الغاية الترويحية بمنزلة الرياح الشديدة التي تساعد بعض الألعاب الشعبية في الخروج من أسر اللعبة، بمعناها المجرد، إلى أن تصبح فناً .

**أولاً – الألعاب الطقسية :**

لعل الانقلاب الخطير الذي حدث في طبيعة الاحتفالات الدينية أو الطقسية في بلاد اليونان قد أمدّ ( شيللر) ( وسبنسر) من بعده، باستنتاجات قيمة أفضت أخيراً إلى نظرية تطور الفنون عن اللعب، فلقد تحولت الاحتفالات الدينية عند اليونان إلى نوع من الألعاب الموسمية، تمارسها قاعدة شعبية عريضة – نسبياً – فأدى ذلك إلى تبدل أشكال الممارسة لطقوس الاحتفال الديني، مما أفسح مجالاً واسعاً لبروز النزعة الدنيوية الجانحة إلى المتعة الحسية البحتة، وهذا بطبيعة الحال، سبب كافٍ للتبدل الذي حدث على مستوى جوهر ووظيفة الاحتفالات الدينية . إن أعياد (ديونيسوس) التي كانت أعياداً دينية تكريماً لإله الكروم والأعناب، قد تحولت مع الزمن إلى مجرد ألعاب شعبية تلاحق المتع الحسية، وتبحث عنها أينما وجدت . حتى إنها اتخذت من الأعضاء التناسلية شعاراً ورمزاً [1]، لما في هذه الاحتفالات من إغراق في الحسية، على أن هذا الانتقال التدريجي الذي حدث في طبيعة الاحتفالات الدينية، فحولها إلى العاب شعبية، قد حمل معه عناصر درامية أكبر أكدتها المعطيات التالية:

أ – خروج الاحتفالات من المعابد، والانتقال بها إلى حيز مكاني بديل للاحتفالية الشعبية .

ب – تدهور الصفة القدسية لمفهوم الاحتفال، وتلاشي الغايات الروحية أمام سيطرة الغايات الدنيوية .

ج – وهذا بدوره قد أدى، من ناحية ثانية، إلى تقلص نسبي في عدد المساهمين، حيث اقتصرت المساهمة الفعلية على عناصر تتمتع بإمكانات عالية في مجالات التشخيص والتهريج والإيماء .. والرياضة.

د – حملت مهرجانات الألعاب الشعبية معها مواصفات وشروطاً تخصها، على العكس من الاحتفالات الدينية التي لم تكن تشترط غير الاستعداد الروحي، وحين انخفضت درجة هذا الاستعداد انقسم الناس قسمين : أحدهما عنصر مساهم

1 – تشير مصادر تاريخ المسرح إلى الاستعراضات الماجنة التي تخص مهرجانات الإله (ديونيسوس)، حيث كان المحتفلون يطوفون الطرقات حاملين صوراً مكبرة لعضو الإخصاب، ومرددين في ذات الوقت النكات البذيئة، والأغاني الفاضحة.

في فعاليات الاحتفال، وعنصر آخر اكتفى بالفرجة والمشاهدة .. وهكذا ظهرت شخصية المتلقي.

إن ظهور المتلقي هو الحدث المهم الذي قرّب الألعاب الشعبية من الشكل المسرحي، وساعد في تطور خصائصها الجمالية، وهو ما نلاحظه بوضوح في الألعاب الشعبية العربية والإسلامية التي ولدت من رحم الاحتفالات الدينية، وعلى وجه الخصوص احتفالات (عاشوراء)، كاحتفال واقعة كربلاء [1] المعروف في بلاد المشرق العربي، وفي بلاد فارس . أو احتفال ( سبيبا) الذي كان شائعاً في الجنوب العربي الليبي إبان العهد العثماني الثاني .

ورغم أن الألعاب الشعبية التي اقترنت عندنا بمناسبة ( عاشوراء) لا علاقة لها بجوهر الدين الإسلامي، فإنها ارتبطت بهذه المناسبة الدينية الخالدة، حتى أصبحت مظهراً من مظاهرها . وكما هو الحال في احتفالات ( ديونيسوس)، فإن الابتعاد عن جوهر الاحتفال الديني بمناسبة ( عاشوراء) أدى عندنا إلى ظهور مظاهر احتفالية تزخم بروح الدراما.. كما سنرى .

**1 – رأس الجمل :**

تبدأ هذه اللعبة بعد الحصول على هيئة جمل، يصنع الرأس مثلاً من كرانيف النخيل التي تستعمل كفكي الجمل، بعد أن تدق فيهما المسامير لتحاكي الأسنان التي في الفكين، ثم يثبت هذا الرأس على خشبة طويلة نسبياً، مغطاة بكيس من الخيش هذه هي رقبة الجمل . أما سنام الجمل، فيعمل بواسطة أعواد الشجر بعد أن يتم تقويسها وشدها إلى خشبتين على هيئة سلم . وبعد الحصول على هيئة الجمل يُغطى كامل الجسم بالخيش حتى يخفي اللاعبين اللذين سيشتركان في تشخيص هذه الدراما الشعبية، إذ يهتم أحد اللاعبين بحمل الرأس، بينما يهتم زميله بتحريك فكي الجمل كلما اقتضت الضرورة ذلك.

بعد الانتهاء من هذه المهمة يتحرك الركب ليطوف شوارع المدينة، حيث يأخذ الشكل المسرحي في هذه اللعبة طريقه إلى الاكتمال، وذلك عندما يجتمع أكثر من موكب، فيتم التنافس بين الأطراف المختلفة لإبراز المواهب الفنية والبطولية أيضاً، ولا يجري التنافس بطبيعة الحال، على مستوى فردي فلا مجال للفردية والذاتية هنا، وإنما كان يجري على شكل جماعات تحدد على أساس قبلي، فكان لكلٍّ قبيلة موكبها الخاص، وحين تطورت

1 – أخص بالحديث هنا تلك الاحتفالات الشائعة عند أهل الشيعة في المشرق العربي وما جاوره من البلاد الإسلامية، ومن أجل إلمام أكثر بإبعاد هذه الدراما، أحيل القارئ إلى كتاب : الإسلام والمسرح للدكتور محمد عزيزة . سلسلة كتاب الهلال – العدد 243 – القاهرة . وكذلك إلى دراسة المخرج الفلسطيني جواد الأسدي في مجلة ( الموقف الأدبي ) العدد 69/ السنة 13. الصادر في يوليو – سبتمبر/ 1992م. ص ص 22 – 38

هذه اللعبة، ودخلت إلى المدن الكبيرة، حيث تذوب ذاتية القبيلة والعشيرة، صار تحديد الجماعة يتم على أساس التجاور، فأصبح لكلِّ شارع موكب يخصه [1] . وهكذا تتسع الميولات الاستعراضية بتعدد الجماعات . إن الذات الجماعية تلعب دوراً كبيراً في إبراز العناصر الفنية في مثل هذه المواكب، إذ تحرص كلُّ مجموعة على أن تكون هي الأقوى، وهي الأكثر إبداعاً، وقدرة على التشخيص الذي يكون مصحوباً عادة بالرقص والغناء.

بيد أن مواكب (رأس الجمل) لم تكن – قديماً– على هذا النحو الذي أشرنا إليه، وأن هذه المظاهر الاحتفالية تبدو محرفة كثيراً عن الشكل الأصلي للمواكب الاحتفالية المتعلقة بهذه اللعبة، وأن فكرة تشخيص ( الجمل ) بواسطة أحد اللاعبين لم تكن شائعة منذ القدم، بل كانت المواكب تستعين بجمل حقيقي، ويبدو أنها كانت تتضمن مشاهد ومحاورات ورقصات تحكي أحداث وقعة الجمل بشيء من التفاصيل، يمدنا بهذا الانطباع مؤلفا كتاب ( طرابلس الغرب) من خلال حديثهما عن هذه اللعبة ووصفهما الشكل الذي كانت معروفة به على النحو الآتي:

« .. وأثناء الاحتفال بعيد الأضحى في طرابلس يُبقي صاحب كلِّ بيت رأس الأضحية حتى اليوم العاشر من المحرم، أي يوم عاشوراء، وفيه يلبسون ملابس جديدة، فيتبادلون التهنئات ويأكلون الرؤوس بسرور كبير، ويزينون جملاً ويطوفون في كلِّ الشوارع ذاكرين وقعة الجمل » . [2] وهو الوصف الذى يتفق مع ما ذكره ( شارل فيرو) في كتابه ( الحوليات الليبية ) نقلاً عن ابن غلبون، حيث يقول :

« .. كان من عادة أهالي طرابلس أن يرصدوا لليوم العاشر من شهر محرم رؤوس الشياه التي ينحرونها، ثم يلبسوا في ذلك اليوم أزهى حلل الأعياد، ويأكلوا رؤوس الشياه تعبيراً عن فرحتهم .. وفي مناسبة أخرى تُدعى (يوم الجمل ) كانوا يخلعون على أحد الجياد أجمل الزينات، ثم يتنزهون به في شوارع المدينة ».[3]

وفي مقالة بعنوان ( يوم عاشوراء ) نشرت على صفحات جريدة (طرابلس الغرب ) في عددها الصادر بتاريخ 20 سبتمبر / 1953 م. وبتوقيع ( هو ) يحاول كاتب المقال أن يشرح لنا أسباب نشأة هذه اللعبة أو العادة القبيحة – حسب تعبيره – ويرى أنها ( ترجع

1 – إن الأغاني المصاحبة لمثل هذه المواكب تبين لنا هذه المسألة بشيء من الوضوح، إذ يبدأ التنافس بمثل هذه المحاورة الزجلية : شارعنا، شارع ميزران واللي فيه دراع يبان

فيرد الآخرون :

شارعنا، شارع ماكينا واللي فيه دراع يجينا

2 – ناجي : طرابلس الغرب – مصدر سابق – ص . 154 .

3 – فيرو : الحوليات الليبية– ص. 47.

إلى تاريخ استشهاد الحسين بن علي ابن فاطمة الزهراء بنت رسول الله في كربلاء، [1] وقطع رأسه والتمثيل به في شوارع دمشق في عهد يزيد بن معاوية، [2] ثم يرجع الكاتب، فيتساءل : ولا ندري في أي تاريخ حلت بالبلاد ..؟)، وهو السؤال المهم الذي اختلفت دقة الإجابة عنه من مصدر إلى آخر، فإذا كان محمد ناجي [3] وشقيقه محمد نوري [4] في كتابهما ( طرابلس الغرب ) يعتقدان أن تاريخ انتشار هذه اللعبة يعود إلى عهد الفاطميين [5] وعلى وجه التحديد إلى أيام بني زيري [6] الذين حكموا طرابلس سنة 543 هجرية ( حوالي سنة 1147م.) فإن أبن غلبون [7] يرى أنها ترجع – تحديداً – إلى عهد يوسف بن زيري ،[8] وقال إنها ظلت سارية المفعول أمداً طويلاً [9]، أما الأستاذ علي مصطفى المصراتي فيرى أنها عادة تتصل بالإسرائيليات و « كعب الأحبار»، [10] دون أن يحدد تاريخاً دقيقاً لذلك .

وإذا اختلفت كلُّ الكتابات التي أشارت إلى لعبة ( رأس الجمل) في تحديد تاريخ هذه اللعبة، فإنها تتفق جميعها على أنها ( عادة قبيحة ) ،[11] تقليد من التقاليد السيئة [12]. وأنها ( منكر بشع .. وعادة ما انزل الله بها من سلطان .. وبدع، وخزعبلات).[13]، وهي

1 – يرى الأستاذ علي مصطفى المصراتي الرأي نفسه، وذلك في مقالة له بعنوان ( عاشوراء ) نُشرت في العدد نفسه من الصحيفة المذكورة الصفحة (3)، وهو ما سبق أن أشار إليه أحمد النائب في كتابه ( المنهل العذب) ص 379.

2 – يوم عاشوراء . التوقيع (هو) جريدة طرابلس الغرب – العدد 2 السابق ذكره.

3 – محمد ناجي الارناؤوطي : كاتب وصحفي وسياسي ليبي، ولد بمدينة الخمس سنة 1833. تخرج من المدرسة الرشيدية ،عمل في شبابه بالوظائف الإدارية وتدرج في المناصب حتى شغل منصب قائم مقام، انتخب نائباً في مجلس المبعوثان سنة 1908م، ألف كتاباً باللغة التركية عن (تاريخ طرابلس ) بالاشتراك مع شقيقة نوري .

4 – محمد نوري الارناؤوطي : هو شقيق الكاتبين الليبيين محمد ناجي وإسماعيل كمالي، ولد أيضاً بمدينة الخمس . التحق بالخدمة العسكرية، ورقي حتى رتبة يوزباشي = = شارك في الحرب الليبية الإيطالية على جبهة بنغازي، تعاون مع شقيقه محمد في وضع كتاب عن (تاريخ طرابلس الغرب).

5 – الفاطميون أو العبيديون : دولة شيعية تأسست في تونس سنة 297هـ 910م. على يدي عبيد الله المهدي، وسادت زهاء ستة قرون ونصف القرن تقريباً ( 910: 1171م.) ضمت ليبيا والشمال الإفريقي بالكامل إلى سيادتها، ثم واصلت رحلتها التوسعية حتى شملت مصر وسوريا وفلسطين ولبنان، وفى مصر أنشأت مدينة ( القاهرة) في عهد المعز لدين الله .

6 – بنو زيري : سلالة تنسب إلى مؤسسها يوسف بن بلقين بن زيري، تعود أصولها الأولى إلى صنهاجة، حكمت طرابلس وتونس فترات متقطعة فيما بين سنتي 970 :1145 (367 – 540 هـ ) نيابة عن الفاطميين، ثم استأثرت بحكم طرابلس، حاربوا المذهب السنى والأباضي بقسوة مرعبة، إلا ان المعز بن باديس، وهو آخر أمرائهم، خالفهم سياسة وعقيدة، بنقل ولائه إلى الخلافة العباسية في بغداد، وبإعادة المذهب السني إلى البلاد.

7 – ابن غلبون : فقيه ومؤرخ ليبي، وأحد أهم علماء القرن الثامن عشر ميلادي . ولد بمدينة مصراتة، ودرس بالجامع الأزهر الشريف . ألف كتاب ( التذكار فيمن ملك طرابلس وما كان بها من الأخيار) بناءً على طلب من أحمد باشا القرمانلي .

8 – بدأ حكم يوسف بن بلقين بن زيري على مدينة طرابلس وما جاورها سنة (972م) واستمر حتى سنة ( 1000م)، بينما تواصل حكم بني زيري على البلاد حتى ما بعد سنة ( 1140م ) تقريباً.

9 – أبن غلبون نقلاً عن الحوليات الليبية – مصدر سابق / ص 47.

10 – المصراتي، علي مصطفى . مقالة ( عاشوراء) طرابلس الغرب، مصدر سابق صفحة (3).

11 – أبن غلبون – عن الحوليات الليبية – مصدر سابق. ص . 47.

12 – التليسي، خليفة محمد : حكاية مدينة – ص 161.

13 – المصراتي، علي مصطفى . مقالة ( عاشوراء) مصدر سابق .

( رمز يجب القضاء عليه ) .[1]ولا يمارس هذه اللعبة غير الرعاع من العامة ) [2] أما بالنسبة للاغاني والهتافات المصاحبة لهذه اللعبة، فهي في نظر بعضهم مجرد ( نداءات تمجها الإسماع، ويأنف منها الذوق السليم ).[3] .

إن هذه التعليقات المختلفة لفظاً، المتفقة معنىً، لتدلنا على نظرة الاستهجان التي كان أعيان المدينة ينظرون بها إلى لعبة (رأس الجمل )، وربما كانت هذه النظرة نتيجة ابتعاد اللعبة ذاتها عن روح الدين، وخلوها من أيٍّ دلالة روحية إذا ما عزلناها عن المناسبة الدينية التي تخصها، وربما جاءت مشاعر الاستهجان هذه بسبب ارتباط اللعبة بمقتل الحسين في وقعة كربلاء، أو هي ردة فعل ضد ما تتميز به هذه المواكب الاحتفالية من مظاهر العنف والشغب التى تنشأ أحياناً بين الجماعات المتنافسة، وتبلغ النزعة العدائية تجاه هذه المواكب درجة عالية جداً . إلى حدّ أعتبر فيه أحمد النائب إبطال هذه العادة يعتبر من المحاسن العظيمة التي أنجزها عهد الوالي محمود نديم [4] الذي ( اهتم بمحاربة بعض التقاليد السيئة ،[5] فأبطل ما كان يعمل في ليلة عاشوراء .. وذلك أن بعض الرعاع من العامة يحملون شبه جمل ويدورون به في أزقة البلد والحارات).[6]

ولسنا في حاجة إلى إلقول : إن جهود الوالي محمود نديم باشا، أو جهود مواطنيه من الولاة والباشاوات الساعية إلى إبطال هذه المواكب الاحتفالية لم تكلل بالنجاح المطلق، ودليلنا على ذلك هو وصولها إلينا لتصبح لعبة من الألعاب الشعبية الطريفة، وظاهرة من الظواهر الفنية التي عرفها المجتمع الليبي خلال القرن العشرين . بعد أن اخترقت بتؤدة وهدوء، أسوار ذلك الزمن البائس .

وإذا لم يؤدِ شجب الولاة والأئمة والأعيان والكتاب أيضا لهذه اللعبة الى اختفائها اختفاءً تاماً . إلا أنه كانت له نتائج وخيمة على المستوى الفني، إذ تخلت اللعبة عن مضمونها وشكلها السابقين بتخليها عن محاكاة وقعة الجمل، ومسَّرحة أحداث مقتل الحسين، لتصبح فيما بعد مجرد لعبة تعبر عن ظرف اجتماعي واقتصادي يتم التنفيس عنه داخل إطار المناسبة الدينية . وفي رأيي، أنه لو حافظت لعبة ( رأس الجمل ) على

1 – هو .. مقالة ( يوم عاشوراء ) مصدر سابق.
2 – النائب، احمد : المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب. تحقيق الشيخ الطاهر الزاوي/ الجزء الأول – ص 379.
3 – هو .. مقالة ( يوم عاشوراء ) مصدر سابق.
4 – محمود نديم باشا : حكم إيالة طرابلس في الفترة الواقعة بين سنتي 1860 : 1867م، كما سبق القول، ومن انجازاته العظيمة أنه ادخل المطبعة إلى البلاد، وأسس جريدة (طرابلس الغرب) التي كانت تصدر باللغتين التركية والعربية .
5 – التليسي، خليفة : حكاية مدينة – مصدر سابق – نفس الصفحة.
6 – النائب ،أحمد : المنهل العذب – مصدر سابق . ص 379.

مواصفاتها القديمة، مع التزامها موقف الإدانة لمقتل الحسين وأتباعه، وشجبها للتيارات المذهبية في الإسلام لتحولت هذه اللعبة مع الزمن إلى مسرحية كاملة تتمتع بالكثير من النضج الفني.. وربما بالنضج الفكري أيضاً .

ب – الششباني:

إذا كان التشخيص في مواكب ( رأس الجمل) يتجسد لنا من خلال استعراض الذات الجماعية – سواء كانت هذه الجماعة تمثل قبيلة واحدة، أم جماعة غير متجانسة، وحَّدت بين أفرادها ظروف الإقامة – في محاولة لإبراز ما في هذه الجماعات من مواهب بطولية أو فنية، فإن المواكب الاحتفالية المعروفة عندنا بـ ( الششباني ) تكون أكثر تركيزاً على مواهب الفرد، فهنا تحل الفردية محل الطاقات الجماعية، إذ تختار كلُّ قبيلة شخصاً واحداً يعبر عنها، ويختزل كلَّ إمكاناتها في إمكاناته الذاتية.

إن غاية الاحتفال عند ( الششباني) هي وحدها في الواقع، التي أحدثت هذا التغيير، فالغاية محصورة في شيء واحد، ألا وهو البحث عن الصدقة التي غالبا ما تكون على شكل طبق من الفول أو الحمص أو نوع آخر من الأطعمة . إنها غاية مادية إذن، بينما في مواكب ( رأس الجمل) نرى أن الغاية معنوية بحتة ،ولقد كان التشخيص جماعياً حينما كان يهدف إلى تحقيق( حالة معنوية ) وحينما صار يهدف إلى غاية ( مادية) انحدر إلى مستوى الاعتماد على الموهبة الفردية . وهذا يعني من ناحية ثانية أن القبيلة أو الجماعة اعتمدت على المواهب الجماعية في تحقيق حاجة معنوية، بينما اعتمدت على الموهبة الفردية في تحقيق حاجة مادية . وهذا بطبيعة الحال يعكس لنا نظرة المجتمع لما هو معنوي . على أن هذا التفسير لا يكون واضحاً بشكل كافٍ، إلا بعد تتبعنا للخطوات التي تسير عليها هذه المواكب .

يجتمع المحتفلون بليلة عاشوراء في مكان متسع، ليختاروا من بينهم أفضل راقص يقوم بتشخيص دور ( الششباني)، ثم يلفون كامل جسمه بألياف النخيل، مثبتة حول الجسم بواسطة خيوط أو حبال، وعلى رأسه يضعون عمامة مصنوعة من الليف أيضاً، ومزينة بأصداف القواقع وبثمار الرمان الصغيرة، تتدلى على شكل خيوط، كما يزين صدر (الششباني ) بقلائد وعقود مصنوعة، هي الأخرى من أصداف القواقع، ومن ثمار الرمان . وبعد الانتهاء من هذه الاستعدادات، يُسلم إلى الراقص عصا طويلة، ويجوبون الشوارع والطرقات، وهم يرقصون ويتغنون على إيقاع الطبل الشعبي – الدربوكة – أغاني تدل على الحاجة والعوز.

وعندما يصل الموكب إلى بيت أحد ميسوري الحال يأخذ الغناء طابعاً فيه لمسة من الاستجداء، بغية الاستجابة للمطالب . أما من الناحية الفنية، فينقسم الموكب إلى قسمين يردد القسم الأول صدر البيت الغنائي، بينما يرد عليه القسم الثاني بترديد عجز البيت على النحو التالي:

المجموعة الأولى: ششباني بالليبرة

المجموعة الثانية : حلي حوشك يا تبرة ( وهي صاحبة البيت ).

أو يقولون :

المجموعة الأولى : ششباني بالخوصة

المجموعة الثانية : حلي حوشك يا عروسة .

وإذا تأخرت السيدة ( تبرة، أو العروسة ) عن فتح الباب، فإن اللاعبين يحثونها على الإسراع في الاستجابة لهم، وذلك بواسطة تغيير كلمات الأغنية التي تتحول إلى مقاطع صغيرة، وتفعيلات قصيرة، ويصبح اللحن الغنائي سريع الإيقاع، تصحبه رقصات نشطة، وتعبيرات جسمانية لا تخلو من الفجاجة. ولا يتغير هذا اللحن، إلا بعد استجابة صاحبة البيت . وما أن تطل هذه الأخيرة بوجهها على اللاعبين، حتى يبدأ المشهد التمثيلي الذي يشخصه

( الششباني ) مجسداً فيه شدة جوعه وألمه، وذلك بأن يقوم بأداء رقصة معبرة تنتهي باستلقائه على الأرض، وكأنه يعاني صرعات الموت . وهكذا يرق قلب صاحبة البيت، فتستجيب لرغبته، وتأتي بإناء صغير به شيء من الفول، وهنا يتقدم لاعب آخر، ويضع حبة فول في فم (الششباني ) الذي يقفز فجأة، وكأن حبة الفول هذه قد أعادت إليه الحياة .

بعد هذا الموت الوهمي الذي يعقبه نشور وهمي . يرقص ( الششباني) رقصة الحرب، أو الانتصار بواسطة عصاه الغليظة منسحباً من المكان، ومتنقلاً إلى مكان آخر، كي يعيد فيه تشخيص هذه المسرحية الشعبية المليئة بالمعاني والرموز. ولا تنتهي هذه اللعبة، إلا بعد المرور على بيوت القرية كافة، وفي الختام يتحرر (الششباني) من الألياف الملتفة حوله، وتحرق في حفرة، أعدت خصيصاً لهذا الأمر، بغية طهي ما تحصل عليه اللاعبون من فول وحمص، ثم اقتسامه بالتساوي بين جميع المشخصين لهذه الدراما الشعبية .

●●●

ويبدو أن لعبة قريبة الشبة بلعبة ( الششباني )كانت تمارس قديماً كطقس من الطقوس التي يعتقد أنها تجلب النسل للنساء والمواشى والغلال، ويحدثنا (تومسن G. THOMSON) عن هذا النوع من الاحتفالات التي كان يطلق عليها مهرجانات ( طرد الموت )، حيث تقطع الأغصان في الغابات، أو تسقط شجرة كاملة، وغالباً ما تصحب الشجرة دمية تمثل شاباً وفتاة، أو شاباً وفتاة حقيقيين وقد تسربلا بأوراق الأشجار، ثم يعود الفريق إلى القرية، ويطرق بيتاً بيتاً يجمع الطعام أو النقود مباركاً من يتبرعون، ولاعناً من يرفضون التبرع – كما هو الحال في مواكب الششباني – وتعقب هذا الجمع وليمة، فيما تعلق أغصان الأشجار في النهاية على الأبواب، أو تنصب في حظائر المواشي، أو في الحقول اعتقاداً منهم بقدرتها على جلب النسل.[1]

وربما كان وجود هذا التشابه بين هذه المواكب الاحتفالية الشائعة في المأثورات الشعبية الأوربية، وبين مواكب ( الششباني ) هو الذي جعل بعضهم يعتقد أن انتشار هذه اللعبة في المجتمع الليبي جاء عن طريق الأوروبيين الذين كانوا أسرى في طرابلس إبان العهد العثماني الثاني، إذ سمحت السلطات العثمانية لهؤلاء الأسرى بتقبل الصدقات من المسلمين، وقد كانوا يرقصون ويتغنون كلما حظوا بشيء من الأطعمة .

ولعل هذا الرأي على صواب بعض الشيء، خاصة إذا ما عدنا إلى تحليل معنى كلمة ( الششباني ) التي لا نجد لها دلالة لغوية، لا في لهجتنا العامية، ولا في لغتنا العربية عموماً، بينما نجد لها معنىً واضحاً في اللغة الإيطالية، فكلمة (شيش) تعني ( الحمص) بينما كلمة ( باني ) تعني ( الخبز ) ،ولقد دمج اللسان الشعبي الكلمتين في كلمة واحدة لتصبح ( ششباني ).

●●●

وعلى الرغم من ذلك، فإن الرحالة ( ليون ) يحدثنا عن تقليد غريب قريب الشبه بالششباني من حيث الشكل والمضمون، ويتسم بأبعاد درامية عميقة يطلق عليه أهل الطوارق اسم الـ ( بوزفر )، وقد شاهده الرحالة (ليون ) في مدينة ( سوكنة، أو الجبال السوداء على وجه التحديد ) وهذا الطقس – كما يذكر الرحالة ليون – عبارة عن ضريبة يدفعها كلُّ مسافر لدى دخوله مدينة فزان، ويصاحب هذا الـ (بوزفر ) احتفالات وطقوس شائقة، وإذا رفض أحدهم أن يتصدق بالطعام المطلوب، فإن الأهالي يحفرون له قبراً

---

1 – تومسن ،جورج : اسخليوس .. وأثينا، ترجمة الدكتور صالح جواد الكاظم . منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية سلسلة : الكتب المترجمة رقم 23. الطبعة الأولى 1975م. ص. 178 .

ويصيحون ويصرخون كما لو كان أحدهم قد مات، فلا يجد الرجل بُداً من أن يقدم الوجبة المطلوبة .[1]

ثم يعود الرحالة ( ليون ) لينقل لنا صورة حية عن هذا التقليد في مكان آخر من مذكراته، عندما يحدثنا عن امتناع أحد تجار الرقيق الأتراك، ويُدعى

( بابا حسين) عن دفع الضريبة أو ( البوزفر ) لأهالي المدينة .. فعندها ( أحضر أهالي المكان هيكلاً عظيماً لحيوان أو بعضاً من جثته، ودفنوها وهم يصرخون ويولولون، وطوال الليل يعوون كذئاب أو ضباع جوعى، ويصرخون قائلين : و.. أين صدقاتنا ؟ إننا جوعى ..أين البوزفر ؟

ويعتقد ( ليون ) أن عملية الدفن هنا ترمز إلى أن عزيزاً لديهم قد مات من الجوع، وهو لن يهدأ في قبره حتى يأكل رفاقه .

ويستطرد الرحالة ليون، قائلاً :

«ولما لم يعر الرجل العجوز – بابا حسين – صراخهم التفاتاً، حفر الرجال قبراً صغيراً له واستهدفته لعناتهم » .[2] .

إن هذا التشابه الواضح بين تقليد ( البوزفر ) عند الطوارق، وبين الشُشباني ربما يدلنا على الأصول الأفريقية لشكل مواكب الشيشباني الشهيرة، وكيفما كان الأمر حول نشأة وأصول هذه اللعبة الشعبية الظريفة، فإن الذي يهمنا هنا، هو ما يفيد انتشار هذه الدراما الشعبية داخل المدن الليبية، وضواحيها وشيوعها منذ زمن موغل في القدم .

ج – سبيبا :

لا شك أن احتفالات الطوارق في الجنوب بليلة عاشوراء المعروفة عندهم بأعياد (سبيبا) هي أكثر الاحتفالات متعة وإثارة، لما تتسم به من طرافة وغرابة، ولما تتمتع به هذه الاحتفالات من شعبية واسعة تصل في بعض الأحيان إلى خروج المدينة بكاملها للمساهمة في هذا الاحتفال، الذي لا يدوم يوماً واحداً فقط – كما هو الحال في احتفالات أغلب المناطق – وإنما يدوم مدة ثلاثة أيام متواصلة، تضج بمظاهر الفن والجمال .

ولقد نقل إلينا عبد القادر جامي، الذي كان نائباً عن فزان في مجلس (المبعوثان) العثماني، وقائع الاحتفال بأعياد ( سبيبا) عبر كتابه القيم (من طرابلس الغرب إلى

---

1 – مذكرات الرحالة الانجليزي جون فرنسيس ليوم ( 1818 ؛ 1820م.) ترجمت تحت عنوان ( من طرابلس إلى فزان) نقلها إلى العربية الدكتور مصطفى جودة . ص 64.

2 – المصدر السابق ص ص.228 – 229.

الصحراء الكبرى )[1]، حيث يقول : تبدأ الاحتفالات « في ليلة العاشر من شهر محرم الحرام بجماعة كبيرة يتقدمها الطبل والمزمار لزيارة المقابر التي حول البلدة، والترحم على الأرواح، ويستمر ثلاثة أيام بلياليها . وذلك بأن يتزين الرجال والنساء بأكاليل من سعف النخيل عجيبة الشكل، ويتحرك هذا الجمع العظيم تحت نور قمر باهت بلا مصابيح، ولا قناديل تقطع المسافة، وهي تتصايح صيحات موحشة، ويطارد بعضهم بعضاً بأغصان الرمان الطويلة ويحمون أنفسهم بتروس من الجلد، ويرقصون رقصات عجيبة غريبة « .

ومن أجل استيعاب هذه اللوحة الدرامية يطالبنا المؤلف ببذل مزيد من التركيز حتى نتصور مئات من البشر مادين أذرعهم في مستوى أفقي كدراويش المولوية [2]، ورقابهم منحنية على أكتافهم، وهم يلوحون بثيابهم ويسيرون قافزين في صحراء طويلة خالية، ثم علينا أن نتخيل أيضاً هذا الجمع العظيم قد توقف فجأة، وكون حلقات للرقص يتضارب ويتصايح صيحات جنونية، كل هذا مضافاً إليه نغمات موسيقية متزنة متواصلة .. إننا – وحسب اقتراح المؤلف – إذا استطعنا أن نرسم هذه اللوحة في خيالنا، فقد أصبحنا، وكأننا شاهدنا احتفال اليوم الأول من عيد (سبيبا) .

ولكن ماذا عن احتفالات اليومين الثاني والثالث ؟

إن الاحتفالات، في هذين اليومين مخصص بالكامل لممارسة النشاط الفني، حيث تدخل تشكيلات من الرجال بلباس الطوارق القديم، مسلحين بالأسلحة النارية، وعلى رؤوسهم الطرابيش التونسية ذات الخصلات الزرقاء الطويلة، وملثمين بلثام أزرق لامع يستر معظم الوجه، وتتدلى فوق القمصان . و الجبب المختلفة الألوان التمائم والأحجبة، ومتمنطقين بأحزمة حمراء، لابسين السراويل الواسعة، والأحذية الصفراء ،ويرقصون بهذا الزي .

أما النساء فيلبسن فوق لباسهن المعتاد العبا ريق – وهي أردية أو أثواب فضفاضة – الجديدة النظيفة، و يتحلين بأقراط من الفضة قطرها من 10 - 15 سنتيمتراً ،ويصففن على جباههن صفاً من المسكوكات الفضية اللامعة ويعلقن في طرف كلّ ذؤابة من شعرهن اللامع، نقوداً فضية صغيرة، ويلون خدودهن بأصباغ حمراء .

---

1 – من طرابلس الغرب إلى الصحراء الكبرى – مصدر سابق – . ص ص 152 – 156 .

2 – المولوية فرقة دينية صوفيه قام بها جلال الدين الرومي، وقد تأسست هذه الحركة في مدينة قونية – الأناضول – منذ القرن 13، وكان لها دور كبير في نشر الدين الإسلامي، ومقاومة الحكم المسيحي البيزنطي . وجلال الدين الرومى مؤسس هذه الحركة، شاعر صوفي، نزاع إلى التأمل الروحي العميق، وله دواوين شعرية، مثل : ديوان شمس تبريز، الرباعيات، ديوان المثنوي في ستة مجلدات .

وبعد ذلك ..» تصطف الفرقة الموسيقية بآلاتها في وسط المكان الذي يجري فيه الاحتفال، وهي عبارة عن مزمار وأربع نقارات صغيرة، إلا أن عازف المزمار يكون من الرجال، والنساء يدققن الطبول .. ولكي تجمع الفرقة الموسيقية الراقصات والمغنيات تبدأ بالعزف في صف واحد، وتسير العتريات جرياً على صوت الموسيقى ويكوِّن نصف دائرة في ساحة الرقص، ويغنين، ويصفقن، ويشتركن في الرقص . وعند وصول الرجال لمكان الرقص يقفون، ويشترط لدخولهم ساحته والاشتراك فيه أن يكون أزواجاً، فلابدّ لكل واحد أن يختار رفيقاً لدخول الساحة، وعلى هذه الصورة يدخلون أزواجاً متماسكين بالأيدي وأكتافهم متلاصقة، ويلوحون بأيديهم المنطلقة بأسلحتهم فوق رؤوسهم، وهم يقفزون، وبعد الدوران مرتين في ساحة الرقص يلتفون خلف الفرقة الموسيقية ليأخذوا أمكنتهم في صفوف، وتشرع هذه الصفوف الحاملة للبنادق في حركة إلى الأمام وإلى الخلف مقلدة أنواعاً من الأوضاع الحربية، وتارة يكونون صفوفاً متقابلة متخاصمة، ويأخذون الفرقة الموسيقية في وسطهم، ويستمر الرقص تصفق النساء المحيطات بالساحة، ويغنين ويتمايلن يميناً وشمالاً تبعاً للحركات الرقصية والأنغام الموسيقية « .

إن مهرجانات ( سبيبا)، حسب الوصف الذي نقله لنا عبد القادر جامي تكشف عن عناصر إخراجية مدهشة، تكونت تلقائياً نتيجة التكرار والاستمرارية التي ساعدت في تطور الذوق الفني عند الفنان الشعبي، ومنحته قدرة هائلة على أن يأتي بلوحات درامية متناسقة ومنسجمة تدل على حس جمالى مرهف، وما علينا إلا أن نمعن النظر جيداً في هذه اللوحات لنتبين مدى الدقة في ( التكوين ) الذي يتجلى لنا في دخول الرجال في تشكيلات جميلة متناسقة، وهم بلباسهم التوارقي القديم، ثم دخولهم إلى حلبة الرقص أزواجاً متماسكين بالأيدي . وأكتافهم متلاصقة، ولننظر أيضاً إلى تلك الأوضاع الحربية المبهرة حين يكونون صفوفاً متقابلة متخاصمة رافعين البنادق إلى أعلى .

إلا أنـه، من ناحية ثانية، ينبغي ألا يغيب عن الأذهـان ما في هذه الاحتفالات من ازدواجية . فهي تجمع بين التعبير عمّا هو ديني وروحي، وعمّا هو دينوي وحسي . إن الاتجاه الروحي يبدو مسيطراً على طبيعة طقوس اليوم الأول، فتغطية الجسم بأكاليل من سعف النخيل، وتحرك الركب في الظلمة بلا مصابيح، ولا قناديل، والتشنجات ومحاولة إيذاء بعضهم البعض بواسطة ما يحملونه من عصي وتروس، كلُّ ذلك يهدف إلى رسم صورة كئيبة لما تجيش به الأفئدة من ألم وحزن يليق بالأحداث المأساوية التى شهدتها كربلاء عند مقتل الحسين، وكأن الجموع التي شاركت في هذا الاحتفال العظيم تسعى إلى

تعذيب الذات بغية الوصول إلى مرحلة التطهر، ونبذ الإثم الذي يعتقد أنه التصق بالذات البشرية جراء تعذيب الحسين، ومن ثم قتله، والتشهير به . وهذا ما يفسر لنا اعتقاد الطوارق بأن الليلة العاشرة من شهر محرم هي ليلة تقدر فيها أعمارهم، وما سيقع لهم طوال السنة .

أما بالنسبة لطقوس اليومين الثاني والثالث، فإننا نراها تتجه إلى اتجاه معاكس، فالميل لما هو حسي ودنيوى يبدو واضحاً وجلياً، فهي طقوس تتسم بالأناقة والمرح والجمال، وهي مكللة في الوقت ذاته بنزعة استعراضية مفرطة لتعطينا رمزاً عن مدى السعادة التي تجتاح الذات بعد أن تطهرت من الأدران والآثام . ويتحقق هذا الرمز بالتحام الرجل والمرأة في تشكيلات راقصة، وإيقاعات منتظمة تعبر عن الحاجة إلى الحب والحياة، هذه الحاجة التي تتجسد أجل صورها في توزيع الهدايا والعطايا التي تحمل خلال هذه الاحتفالات .

**ثانيا – العاب الأطفال :**

وفي هذا المجال، لا مندوحة من العودة إلى رأي سبنسر، لا ليساعدنا على اكتشاف العناصر الدرامية في لعب الأطفال فقط، بل ليقدم لنا أيضاً الأسباب الموضوعية لارتباط لعب الأطفال بأهم عنصر من عناصر الدراما، ألا وهو المحاكاة، فليست العلاقة بينهما علاقة طارئة ومفتعلة، بل هي ذات دوافع عضوية – كما يرى سبنسر – تلح هذه الدوافع على تصريف الطاقة الزائدة عند الكائنات – بشراً كانت أم حيوانات – ذلك لأن مراكز الأعصاب تتحلل نتيجة للاستعمال وتحتاج إلى وقت لكي تتجدد والمركز العصبي الذي كان في حالة راحة لمدة معقولة من الزمن، سيصبح غير متزن من الناحية الجسمية وسيكون حينئذ مستعداً بشكل فائق للاستجابة لأي نوع من التنبيه أو الاستثارة، ويصدر عنه فعل مناسب له بالذات.[1]

وبعد سبنسر لاحظ كثير من الباحثين في مجال علم النفس التجريبي أن أغلب اللعب ( يتضمن قدراً وفيراً من الإيهام والتظاهر بدور أشخاص آخرين ) وبهذا يؤكدون على حقيقة تشابه اللعب بالدراما من حيث إنه (يعتمد على إعادة المزج بين عدة جوانب لوقائع معينة في أشكال جديدة )، ومن هنا جاء الرأي الذي يقول : إن أغلب لعب الأطفال يتصل بتمثيل الوقائع، وهو ما سبق لفرويد أن أطلق عليه مصطلح (التوحيد أو التقمص IDENTFICATION) غير أن تمثيل الأدوار – كما يلاحظ البعض الآخر – لا يحتاج لوجود ( النموذج )، أو المحاكاة الصحيحة للحركات أو التوصيل إلى حدّ الإثارة، فالأمر لا يعدو

1 – سبنسر، هربرت ( مبادئ علم النفس) نقلاً عن كتاب : سيكولوجية اللعب، مصدر سابق. ص 12

أن يكون لعباً رمزياً تستخدم فيه المحاكاة حركات شخص ما، أو متعلقاته، أو نبرة صوته باعتبارها معينات مرئية ،أو ظاهرية [1].

وبمقدار ما يكون اللعب ضرورة عضوية، فهو أيضاً ضرورة اجتماعية ونفسية، وكذلك الفن فيما أرى، فإذا كان الإنسان يبدأ حياته الاجتماعية، ومسيرته العقلية باللعب بغية اكتشاف مقدراته الجسدية واختبارها، فإنه في هذه الحالة يستجيب أيضاً لميل عزيزي وفطري إلى الفن، وحينما تتطور عنده عادة اللعب إلى مرحلة أعلى يأخذ في توجيه اهتماماته نحو الآخرين، فيشرع في تمثيل الأدوار، وتقليد الأصوات والحركات، ويقوم بحبك مسرحيات ساذجة، وتركيب مشاهد من نسيج خياله، هي مشاهد بسيطة المظهر – بطبيعة الحال – ولكنها عميقة الدلالة على المستويين النفسي والاجتماعي . وهي في ذات الوقت مشاهد غنية بعناصر الفانتازيا، ذلك العنصر المهم في تكوين عالم الطفولة الرائع .. الغامض .

ومن خلال استعراضنا لعدد من الألعاب الشعبية التي يمارسها الأطفال في أغلب المدن الليبية، سنعثر على الكثير من العناصر الدرامية الواضحة التي تمتلئ بها هذه النوعية من الألعاب، وسنرى كيف يبرز عنصر المحاكاة بروزاً ليس بالإمكان تجاهله أو التغاضي عنه .

د – مستك .. مستك: [2]

يمارس هذه اللعبة الأطفال الصغار من كلا الجنسين – كل منهما على حدة – ولا يكون للهوية البيولوجية تأثير يذكر على مستوى التشخيص، ولكن له تأثيره الواضح على كلمات الأغاني المصاحبة، لذا سنتتبع مراحل هذه اللعبة عند الفتيات طالما أثرنا اختيار عنوان مشتق من كلمات الأغنية المصاحبة للعبة التي تخص الإناث.

تبدأ اللعبة بتجميع عناصر الوهم، فكل الفتيات المشاركات في اللعبة مستعدات للمساهمة فيها، فطبيعة اللعبة تشترط التناوب، وتبادل المواقع، وهكذا فما أن يجتمع عدد معقول من الفتيات حتى تتقدم إحداهن لتقوم بدور العروس، فيما تقوم بقية الفتيات بتشخيص دور قريباتها وخليلاتها، إحداهن تقوم بإعداد زينة العروس والثانية تلبسها ملابسها، وغير ذلك من الأمور التي تخزنت في ذاكرة كلِّ فتاة من خلال ترددها على حفلات الزفاف والأعراس، وبعد التفرغ من هذا كله تتقدم فتاتان من اللاعبات . وتشبك كلٌّ منهما أصابعها في أصابع الأخرى للحصول على كرسي العروس .. وبعدها يبدأ موكب العروس وهي جالسة على كرسيها الناعم، لتكوّن مع زميلاتها لوحة مسرحية شاملة

1 – سيكولوجية اللعب – مصدر سابق ص 188 .
2 – عادة ما تستعير بعض الألعاب الشعبية أسماءها من مطلع الأغاني المصاحبة لها، كما هو الحال في هذه اللعبة .

يتآلف فيها الرقص، والتعبير الصامت ( الإيماء)، والتصفيق والزغاريد ،وإيقاعات الطبلة ( غالباً ما تكون مجرد علبة صفيح أو قدر من القدور ) ويتم الذوبان الكلي في لعبة الوهم مع ظهور كلمات الأغنية البسيطة التي تصل إلى حدّ السذاجة، ولكن وقبل الوصول إلى بيت العريس تفك الأيدي، ويتصدع الكرسي فتسقط العروس المسكينة على الأرض، ومع سقوطها يسقط عنصر الوهم والخيال، وتظهر الحقيقة التي تتأكد بضحكات وقهقهات الفتيات الصغيرات، وكأنهن بهذا يقلن لصديقتهن التي تتظاهر بدور العروس : ( ما أنت سوى طفلة صغيرة لم يشتد عودك بعد ) . وهنا تنتفي حالة الإيهام والتظاهر، وينتهي أحد فصول هذه المسرحية، ثم تنهض الفتاة التي كانت تتقمص دور العروس من كبوتها، وتركض وراء زميلاتها في محاولة ( لشد إحداهن كي تقوم بدور العروس الجديدة )، [1]، لتستمر بقية فصول المسرحية، وتتواصل الرغبة في خلق الوهم، وإعادة تمثيل الوقائع أي التمسرح .

هذه اللعبة تختلف عمّا يعرف بلعبة ( عريس وعروسة ) من حيث تركيزها على عنصري الوهم والحقيقة، بينما اللعبة الثانية تركز على عنصر الوهم فقط، وتتميز المحاكاة فيها بظهور ما يمكن تسميته (بالتقمص المطلق )، أو الاندماج – بلغة المسرح – دون الإنتباه إلى وجود كابح يحدّ من الاستمرار في الوهم . ففي لعبة (مستك .. مستك ) لا يسمح بالاختلاط بين الجنسيين، وإنما يشخص هذه اللعبة كل جنس على حدة – كما أشرنا – وهذا من ناحية غيّب شخصية العريس عند الفتيات، كما غيّب شخصية العروس عند الذكور، على أن يتم التعامل معها كشخوص معنوية .. غير مرئية، وهذا جانب وسّع عنصر الخيال، ولكنه خيال سيقودنا إلى الحقيقة . أما لعبة ( العريس والعروسة )، فإنها تشترط الاختلاط بين الجنسين، وشخصية العريس فيها شخصية مرئية، ويتم تشخيصها من قبل الذكور أنفسهم، كما أن شخصية العروسة هي الأخرى شخصية مرئية، ويتم تشخيصها بواسطة أنثى حقيقية، مما جعل هذه اللعبة تتمادى في توكيد عنصر الوهم المطلق، وتبلغ حالة الاندماج والاستمتاع باللعبة إلى درجة الدخول في الممارسة الجنسية الحقيقية – في بعض الوقائع – وهو الجانب المحرم الذي يحوّل اللعبة من حالة تشخيصية إلى حالة واقعية مستهجنة .

**هـ – الزلزلاتـي :**

إذا كانت لعبة ( مستك .. مستك ) ترتكز فيها المحاكاة على إبراز عنصري الوهم والحقيقة، فإن المحاكاة في هذه اللعبة تركز اهتمامها على إبراز عنصر البطولة، غير أن تشخيص دور

1 – شلابي، سالم : تذكرة الى عالم الطفولة . تأليف /، نشر منشأة النشر والتوزيع والإعلان طرابلس – ليبيا ص ص 227 – 228

الفارس أو البطل مشروط بدرجة معينة من الذكاء والفطنة .. وبقليل من الحظ أيضاً، وهذا الجانب تبدو لنا بعض سماته منذ اللحظة التي يجتمع فيها اللاعبون، إذ ينقسمون إلى فريقين متساويين لنقل مثلاً : أ — ب . ثم تجرى القرعة بين الطرفين لمعرفة أيّ منهما سيبدأ في تشخيص دور الفارس، وأيّ منهما سيبدأ في تشخيص دور الخيول . ولنفترض أن القرعة جاءت لصالح (أ)، ففي هذه الحالة فإن الفريق (ب) سيقوم بتشخيص دور الخيول، وذلك بأن يسجدوا على الأرض، فيما يركب الفريق الآخر على ظهورهم، للقيام بدورهم كأبطال أو كفرسان . وبطبيعة الحال، فإن الفارس يملك حرية التصرف في الحصان الذي يمتطيه، وله الحق مثلاً في ضربه بالعصا ،أو وخزه بالركاب، أو دغدغته، وما شابه ذلك .

وفي هذه الأثناء يجلس رئيس الفريق (ب) على الأرض، فيما يقوم رئيس الفريق (أ) بربط عينيه بواسطة منديل، حتى لا يرى شيئا مما سيحدث أمامه. وهنا يختار كلُّ فارس من الفرسان اسماً خاصاً به، كأن يختار أحدهم اسم غومة مثلاً، أو الريس مراد، أو الباشا، أو أيّ اسم آخر يروق له . إن هذا الاسم أو الرمز سيكون بمثابة كلمة السر، لا يعرفها أحد سوى الرئيس الذي عليه أن يجتهد في التركيز بحيث يحتفظ بكلِّ الأسماء السرية في ذاكرته .

كلُّ هذه الترتيبات ما هي إلا مقدمات للدخول في التشخيص الذي يعلن رئيس الفرسان عن بدايته، وفق الخطوات التالية :

رئيس الفرسان : ( لرجاله ) سبّسُو سباسيكم . [1] ( ممثلو دور الفرسان يشرعون في تدخين « السباسي « الوهمية )

رئيس الفرسان : حنحنوا حصناكم .(ممثلو دور الفرسان يرغمون خيولهم أو زملاءهم على الصهيل .. فنسمع صهيل الأحصنة مع القيام بحركات مختلفة ).

رئيس الفرسان :العدو جاكم (وهنا يزداد استعداد الفرسان، وتحمسهم بينما تصهل الخيول بحيوية أكثر استعداداً لمواجهة الأعداء ).

رئيس الفرسان :( مواصلاً ) زلزلاتي .. وزلزل ما ينزل، إلا الفارس غومة. (يتأهب اللاعب الذي يشخص دور غومة للنزول . ولكنه لا ينزل، إلا بعد أن يسمع أوامر الرئيس ).

رئيس الفرسان : ينزل بالشوية ( اللاعب ينزل ببطء شديد، وفق الأوامر) يمشي بالشوية، ( وأيضاً يسير ببطء..)، ويضرب ( يأخذ غومة وضع الاستعداد للضرب )، ضربة

1 — سبسي : كلمة عامية تعنى ( سيجارة ) وتجمع على سباسي، ويشتقون منها فعلاً ثلاثياً، فيقولون : سبس . وصيغة التصغير ( إسبيسي ) وبعضهم يتفاصح، فيقول : سُبَيسي، جاء في الأمثال قولهم : قال الشيخ الفطيسي : بعد الأكل والشرب لابدّ من سبيسي.

قوية . ( غومة يضرب رئيس فريق الخيول، الذي مازال معصوب العينين، ضربة قوية، حسبما جاء في أوامر رئيسه، ثم يرجع إلى موقعه، ويعتلي ظهر حصانه . وينبغي أن يكون حريصاً على ألا يصدر منه أيَّ فعل يوحي بأنه صاحب ( كلمة السر) التى تمّ الإعلان عنها، بل ينبغي أن يتخذ الإجراءات الوقائية اللازمة التي تمنع حصانه أيضاً من الإتيان بأيٍّ حركة تساعد على اكتشافه .

يرفع رئيس الفريق (ب) المنديل عن وجهه، ويفرك عينيه جيّداً، ويحدق في اللاعبين واحداً واحداً، إنها لحظة حاسمة في سير اللعبة، وعلى الرئيس تقع مسؤولية تحرير جماعته التي لا شك في أن التعب قد أرهقها، وهي في وضع السجود، حاملة على ظهورها أثقالاً لا بأس بها.

إن تبديل المواقع مشروط بفطنة الرئيس، فدرجة ذكائه وحدسه هي وحدها التي تقرر ما إذا كان فريقه سيشخص دور الفرسان، أم أنهم سيستمرون في تشخيص دور الخيول بمزيد من التعب، وبمزيد من الخيبة التي يسببها إخفاق رئيسهم في معرفة صاحب ( كلمة السر) .

إن هذه اللعبة هي أقرب ألعاب الأطفال إلى المحاكاة ليس بمفهومها النفسي فقط، بل بمفهومها الدراماتيكي الواسع الذي يعطي هذه اللعبة شكلها المسرحي الذي رأيناه خلال القدرة على التعبير الصامت، وتقمص ادوار الفرسان، والخيول، وتقليد الأصوات، فالمحاكاة في هذه اللعبة ليست تلقائية في كلِّ مراحلها، وإنما هي تتجسد أمامنا بناء على أوامر الرئيس الذي يطلب من جماعته القيام ببعض الحركات ؛ كالتدخين وتصهيل الخيول، والاستعداد لملاقاة العدو . وهي كلها تأتي كإرشادات مسرحية، يتم تنفيذها بدرجة متفاوتة من الإتقان، والإبداع، ويرتفع مستوى الاستمتاع بمشاهدة هذه المشاهد الصامتة بارتفاع كفاية اللاعبين، وقدراتهم على التشخيص والتقمص .

و– أم قطنبو :

تختلف هذه اللعبة عن اللعبتين السابقتين، فالمحاكاة فيها لا ترتبط بدوافع نفسية أو اجتماعية، ولا ترتبط بدوافع عضوية أيضاً، بل هي ذات صلة بالمعتقدات والخرافات الشعبية الساعية إلى معالجة المشاكل الناجمة عن غضب الطبيعة كغياب المطر، وجفاف الأرض . ومن ناحية ثانية، فإن المحاكاة في هذه اللعبة لا تقوم على مزج وإعادة تمثيل واقع معين، أو التظاهر بدور أشخاص آخرين، كما هو الحال في لعبتي ( مستك والزلزلاتي )، وبذلك فإن حظها من الإيهام والتشخيص ليس وفيراً، غير أنها تتفوق عليهما في كونها موكباً مسرحياً يشمل عدة فنون كالرقص، والغناء، والتقليد، علاوة على تعاملها مع الدمية، وهذا عنصر نادر الوجود في الدراما الشعبية – الفطرية، كما أن الإيقاع في هذه اللعبة

يتسم بحيوية أكثر، وبنشاط فعال استطاع أن يحقق متعة عالية في نفوس المشاهدين .

ولعبة ( أم قطنبو)، وهو الاسم الذي تعرف به أيضاً في تونس، وفي الجزائر تعرف بـ (أم تلفونجا).[1]، أما في المغرب فتعرف بـ (العريفات).[2] وهي لعبة يمارسها الصغار تحت إشراف وإعداد الكبار، وتتخذ عادة كوسيلة من وسائل التقرب والحوار مع الطبيعة . ولقد اتسم تعامل الإنسان مع الطبيعة بكثير من الخرافات والأساطير والاعتقادات ظناً منه أن في الطبيعة تكمن قوة هائلة ينبغي اللجوء إليها، لكي يتحقق الأمن والطمأنينة والاستقرار النفسي، فأقام الإنسان أعياداً، ومهرجانات كالتي شاعت عند المصريين القدماء، وفي بلاد اليونان، وفي بلاد ما بين النهرين، كلها أعياد ترتبط بالطبيعة، ليعبر الإنسان من خلالها عن مدى ضعفه أمام جبروتها، ويرمز في الوقت ذاته عن حاجته إليها في توفير الغذاء والرزق . وعندما يتأخر سقوط الأمطار عن الأرض الليبية، تقام صلوات الاستسقاء وتنحر الذبائح، وتردد الدعوات التي يتضرع فيها الناس إلى الله خالق هذه الطبيعة – أن ينزل الغيث من السماء [3]. و (أم قطنبو)، هي الوجه الآخر لصلوات الاستسقاء، وتعبّر عن تضرعها بمواكب مسرحية جديرة بالاهتمام والعناية، حيث يحمل المشاركون في هذا الموكب دمية، يُراعى أن تكون على هيئة امرأة، وهذا سبب تسميتها ( بأم قطنبو)، تزين هذه الدمية بعقود من حبات العنبر أو القرنفل ،[4] ويمر هذا الموكب المسرحي مخترقاً الشوارع المزدحمة بالبيوت مصحوباً بالرقص والغناء، فيتعاطف معه جمهور المتفرجين، معبرين عن هذا التعاطف برش الدمية (أم قطنبو) بالماء أو ماء الورد، أو ماء الزهر، [5] وبعضهم يرميها بحبات من القمح، أو الشعير. [6] .

وتدلنا كلمات الأغاني [7]) التي تخص هذه اللعبة على الجانب الرمزي فيها، فـ ( أم قطنبو) هي رمز للأرض، وهذا ما يفسر لنا معنى أن تكون الدمية على هيئة ( أنثى) التي كان ينظر لها دوماً على أنها رمز للإخصاب والنماء .

إن العناصر الدرامية التي نجدها في مواكب ( أم قطنبو) لجلب المطر تجعلنا نوحد بينها وبين مواكب مشابهة لها عُرفت قديماً في أوروبا بمواكب ( جلب الصيف)، وهذه

1 – انظر أ. بوتيسيفيا – المسرح العربي في ألف عام وعام .
2 – انظر : السلاوي، محمد أديب : الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث .منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر – بغداد. سلسلة ( الموسوعة الصغيرة / رقم 134) الطبعة الأولى 1983م – ص ص 60 – 61
3 – أغنيات من بلادي – مصدر سابق – ص 189 .
4 – تذكرة إلى عالم الطفولة – مصدر سابق – ص 149 .
5 – أغنيات من بلادي – مصدر سابق – ص 189 .
6 – انظر عالم الطفولة : – مصدر سابق – ص 150 .
7 – بذل كلٌ من الأستاذ قادربوه، وسالم شلابي ،جهودا طيبة في تجميع الأغاني الشعبية الشائعة في بلادنا، وإني أحيل القارئ الكريم إلى الاطلاع على الأغاني التي تخص هذه اللعبة في كتاب كلٌ منهما المنوه عنه في هوامش سابقة .

المقارنة من شأنها أن ترسخ في أذهاننا اعتقاداً مفاده : أن مواكب جلب المطر المعروفة في ليبيا بـ (أم قطنبو)، هي مواكب متطورة عن مواكب ( جلب الصيف )، بعد أن أخذت تفسيرات مغايرة جاءت بها تأثيرات دينية واقتصادية . ففي مواكب ( جلب الصيف) يخرج فريق من الشباب أو الشابات، وهم يحملون دمية تسمى ( الموت)، وتُصنع لتمثل كائناً بشرياً، وغالباً ما تلبس ثياب نساء، وبمرور هذا الموكب أمام المتفرجين تتعرض الدمية إلى المديح، أو اللعنة، أو الرشق بالحجارة، ثم تشنق الدمية على شجرة، أو تحرق، أو تُلقى في جدول، أو تمزق إرباً في الحقول، فيما يتدافع هذا الفريق للحصول على بقاياها . [1].

إن العلاقة بين الموت والصيف في هذه النوعية من المهرجانات يفسره (فريزر)[2] على أساس التماثل التام، حيث يرى أنهما جانبان مختلفان لروح الحياة النباتية التي تموت وتولد مرة أخرى عاماً بعد عام .[3]

أما في مواكب جلب المطر ( أم قطنبو)، فتجد فكرة الموت متجسدة في الدمية باعتبارها تمثل رمزاً لأرض جدباء بفعل الجفاف، غير أن فكرة الموت هنا تأخذ معنىً هابطاً، بينما في مواكب ( جلب الصيف ) تأخذ معنى متصاعداً ،فـ ( مواكب جلب الصيف) دمية تبحث عن الموت، وهكذا يتصاعد الحدث التشخيصي في هذه اللعبة ليصل إلى حرق الدمية، أو شنقها، أو رميها في أعماق اليم . بينما يتصاعد الحدث في مواكب ( أم قطنبو) ليؤكد فكرة الحياة والنماء والتفاؤل بقدوم عام خصب، وهذا ما يرمز إليه المتفرجون برشهم (أم قطنبو ) بماء الزهر أو الورد، [4]ومن خلال ما ينثره بعضهم من حبات القمح .

إذن .. يمكننا أن نخلص إلى رأي مفاده : أن الألعاب هي المرحلة المهمة التي تسبق عادة ظهور الفنون الدرامية، وتهيىء لها فرص الحضور والوجود، وهذا يتحقق – كلما أسلفنا – بفضل ما تمتلئ به بعض الألعاب الشعبية من عناصر درامية واضحة كالمحاكاة، والحوار .. أضف إلى ذلك فضل اللعبة الشعبية في إيجاد أهم عنصر من عناصر المسرح .. وأعنى به : المتلقي .

---

1 – تومسن، جورج : اسخليوس وأثينا – مصدر سابق – ص 178 .

2 – جيمس جورج فريزر / 1941 – 1851 ) J.G. FRAZER م).
عالم بريطاني شهير، بل يُعد من أشهر علماء الانتروبولوجيا، تأثر كثيراً بكتابات تايلور وموركن، ولكنه اختط لنفسه منهجاً أختلف عنهما، واستطاع من خلاله إضعاف حجم المدرسة التطورية الكلاسيكية التي كانت تسيطر على مجال دراسات الانتروبولوجيا، مما أكسبه شهرة، وتأثيراً على أفكار علماء الانتروبولوجيا من بعده . تحصل على لقب الفروسية (SIR ) لمجهوداته العلمية ،ألف كتاب ( الغصن الذهبي / 1900م.) في عشرة مجلدات يعتبر من أفضل المراجع في علم الاجتماع و الانتروبولوجيا . وله أيضاً كتاب : الوثنية والزواج الخارجي / 1910 .

3 – المصدر السابق . ص 185

4 – لعله من المفيد أن أشيرهنا إلى أن الرش بماء الزهر والورد يستعمل في الطب الشعبي الليبي كوسيلة لعلاج حالات الدوخة والإغماء .

# الباب الثاني

## الملاهي الشعبية

# الفَصْلُ الأَوَّلُ

## الليالي الرمضانية

المجتمع العربي الليبي كغيره من المجتمعات الإسلامية، له عادات ،و مظاهر احتفالية ارتبطت بليالي[1] منها أن الناس تذهب عادة في ليالي رمضان إلى الملاهي المنتشرة في المدينة ليركبوا ( الشقليبة) والمراجيح، وليشاهدوا " صندوق العجب " (وفي مكان آخر نجد لعب القرود، وضرب الدف).[2] . ولعل هذه المظاهر الاحتفالية قد ظهرت في زمن متأخر نسبياً، لأن الرحالة (كاوبر)[3] الذي زار طرابلس في سنة 1895 و 1896م.، لم يذكر مثل هذه المظاهر الاحتفالية، بل على العكس تماماً، لاحظ هدوءاً وسكينة لفتتا انتباهه، فسجل انطباعه هذا بقوله: ( ليست هناك حركة واسعة خلال الليل في طرابلس على العموم )، كما لم يلاحظ حركة المدينة في ليالي رمضان، إلا في الليلة الوسطى لهذا الشهر، ففي ( هذه الليلة بالذات) تكتظ بالناس الذين يجتمعون بالقرب من فم الباب [4] لأن الكثيرين يحضرون من المنشية، وتضاء سوق الترك، وتحفل الملاهى بالعرب وهناك، قرب برج الساعة كثيرون يبيعون ( الحلوى التي لا تبهج النظر ).[5] ثم يشير كاوبر إلى وجود عدد من المقاهي التي ( يرقص فيها الزنوج والصغار رقصاً ) يصفه كاوبر أنه (غير جميل .) بل إن كاوبر يذكر ظاهرة غريبة شاهدها في هذه الليلة، ولا أدري ما إذا كان كاوبر قد شاهدها فعلاً في طرابلس أم أن الأمور اختلطت عليه، فيكون قد شاهدها في مكان آخر، ونسبها سهواً إلى مدينة طرابلس، إذ لم يشر إليها أحد سواه، وأعني بها تلك الظاهرة التي أطلق عليها

اسم ( ليلة الغلطة)،حيت يقول (وتُسمى الليلة الوسطى في الشهر ليلة الغلط، أو الغلطة)

1 – انظر : محمد بن مسعود . خلاصة تاريخ ليبيا الحديث فصل ( ليالي رمضان الغابرة ) ولقد عاد المؤلف نشر هذا الفصل على صفحات جريدة طرابلس الغرب في حلقتين : الأولى في العدد الصادر بتاريخ 26 ابريل 1955م – ص3، والثانية في العدد الصادر بتاريخ 29 مايو 1955م – ص. 3

2 – الاسطى، محمد : ورقات مطوية – ص 22.

3 – هـ . سويسون كاوبر (H. SWAISON COWPER) رحالة انجليزى، زار طرابلس في رحلتين، إحداهما في ربيع 1895 والثانية في ربيع 1896م. ضمنهما في كتابه المشار إليه أدناه. ورغم أن هدف رحلتيه كان منصباً على الناحية الأثرية والبحث عن المعالم والأطلال،فإن المؤلف لم ينسَ أن يشجع فكرة احتلال طرابلس .

4 – فم الباب، هو أحد الأبواب التاريخية الخمسة لمدينة طرابلس، وهو محادٍ لباب المنشية الذى يطل مباشرة على سوق الغنم، أي ساحة الشهداء حالياً.

5 – كاوبر، هـ س. : مرتفع آلهات الجمال . هامش الصفحة . 33

ثم يشرح لنا أسباب هذه التسمية قائلاً : (لأن النساء يخرجن في تلك الليلة إلى الشوارع، وغالباً ما يحدث أن يخطئ الرجال والنساء في تشخيص بعضهم البعض، رغم أن هذا لا يذكر إلا همساً)[1].

**المسحراتي :**

وشيئاً فشيئاً تخفت حركة الشوارع، ويداعب الكرى الأجفان، فيتجه بعضهم إلى منازلهم، حيث تطفأ الشموع، ويتصاغر فتيل مصباح « الكيروسين » حتى يصير لساناً صغيراً يصارع العتمة بجهد مضنٍ، فيستسلم الجميع للنوم العميق، وكلهم ثقة في « المسحراتي » الطيب بأنه سيقوم بوظيفته الاجتماعية على خير ما يرام .

وشخصية المسحراتي، وجولاته الليلية، ونداءاته القصيرة ونبرة صوته، وتموجاته وهو يمطط الكلمات المسجوعة، من أقدم الظواهر المسرحية في بلادنا، ومن أظرف المظاهر الرمضانية التي أثارت انتباه الأوروبيين، رحالة كانوا أو دبلوماسيين، وها هي ( مس توللي) تحدثنا عن ذلك الذي تسميه (الحارس الخاص) الذي يتجول ( في كلِّ أنحاء المدينة يوقظ النيام لإعداد السحور قبل طلوع الفجر، يحدث ذلك الحارس ضجيجاً عالياً، إذ يحمل الصحون والعلب المصنوعة من التنك وفي داخلها قطع من الحديد المتحرك).[2]

إن هذه الشخصية الظريفة، والشائعة في جميع المدن الإسلامية تخصصت – كما رأينا – في إيقاظ تلك الفئة من الناس الذين اعتادوا على النوم ريثما يحل موعد السحور، أما بالنسبة للذين لم يعودوا أنفسهم على هذه العادة لأسباب قد تكون ذات دوافع مزاجية وتربوية أو اقتصادية، فكانت أجواؤهم أكثر بهجة ولياليهم أكثر جاذبية .. إنهم رواد المقاهي، وصانعو الحفلات الرمضانية .

**منتديات الفن والأدب :**

شاعت الحفلات الرمضانية في النصف الأخير من العهد العثماني الثاني، وهي حفلات يبدو أنها تطورت عن السهرات الرمضانية التي كانت تقتصر على أفراد العائلة، وذوي القربى أو أبناء ( الحومة ) في أوسع نطاق، ويأتي هذا الحصار نتيجة طبيعية لمجريات الأحداث السياسية التي تغيرت جوهرياً بعد سنة 1858م، وهي السنة التي قُتل فيها

1 – نفس المصدر، نفس الصفحة .

2 – مس توللى : عشرة أعوام فى طرابلس . ص 84.

وعموماً .. ليست هذه الأدوات هي أدوات المسحراتي، في العادة، وربما تكون هي أدوات ذاك المسحراتي الذي تشير إليه المؤلفة فقط، ولقد عرفت في طفولتي أن المسحراتي يستعمل أدوات أخرى، كتلك التي يذكرها مترجم كتاب مس توللي – هامش ص 84 – وانه – أي المسحراتي – كان يستعمل ما يُسمى عندنا بالدنقة ( الطبل الكبير) وعصا معقوفة على هيئة حرف (L).

(غومة المحمودي )، فبإجهاض هذه الثورة التي استمرت أكثر من عشرين عاماً ساد إحساس بالاستسلام، والرضوخ للأمر الواقع، وكأن نفوس الناس قد اشتاقت إلى الهدوء والسكينة بعد مسيرة طويلة ملأى بضجيج المدافع العثمانية، والحرب والقتل والتعذيب والتهجير . فبدأت الناس تخلد إلى الراحة فعلاً، وتستمرىء الأوضاع الراهنة، وتكيف مزاجها حسب أهواء السلطة الغازية، وعندما لاحظت الحكومة العثمانية هذا الهدوء الذي لم تعرفه البلاد الليبية منذ عصور بعيدة، أخذت تعطي الشعب بعض الإصلاحات والانجازات مقابل هذا الصمت الذي يعشقه ولاة الإمبراطورية، ويحنون إليه .

وقد تجلت تلك الانجازات – كما اسلفنا – في تأسيس المكاتب الرشيدية، والمدارس العصرية، وفي دخول المطابع العربية، وفي صدور بعض الصحف، كما سمحت السلطات العثمانية بانتشار المنتديات الأدبية، مثل منتدى « إبراهيم السراج» [1]. ومنتدى ( أحمد النائب) ومنتدى « مصطفى خوجة «[2]، وسرعان ما انتشرت المنتديات الفنية أيضاً التي تأسست في بداية أمرها داخل المساجد والزوايا، مثل الزاوية القادرية [3] التي كانت (تموج بالنشاط الديني والصوفي، في المدينة القديمة ).[4] والزاوية الكبيرة وزاوية سيدي يعقوب [5] بباب البحر، وجامع الناقة [6] بحي الفنيدقة، كانت لكلِّ هذه الزوايا فرق للمدائح والأذكار وإنشاد القصائد العروسية، والسلامية والمألوف والموشحات الأندلسية

1 – إبراهيم السراج : عالم جليل، ومصلح كبير، نزل طرابلس في ظروف غامضة في عهد ولاية أحمد راسم واتخذ له موقعاً في مساجد طرابلس يلقي الدروس الدينية حتى ذاع صيته، وعندما كثر مريدوه جعل بيته منتدى يؤمه عشاق العلم وخطاب المعرفة . ويبدو أن السراج كان ينتقد سياسة الدولة العثمانية، مما دفع هذه إلى اتهامه بتكوين جمعية سرية تعمل على تأليب الرأي العام ضدها، فأودع السجن، حيث توفى سنة 1888 – تقريباً – انظر : ملف السراج بدار المحفوظات التاريخية، وكتابي جبران عن أبن زكري، وعن مصطفى كمال.

2 – مصطفى قاسم خوجة ( 1897 – 1897م.)
من وجهاء، وكبار المسئولين في العهد القرمانلي ،حيث شغل منصب مستشار في حكومة على باشا، ويلقب أيضاً مصطفى الكاتب لشغله وظيفة كبير الكتّاب في ديوان الإنشاء، وولعه الشديد بالتدوين والتقييد، ويقال إنه نسخ 500 مخطوط شكلت نواة مكتبته التي حملت اسمه، بنى مسجداً حمل اسمه ايضاً وألحق به مدرسة .

3 – الزاوية القادرية : أسسها الشيخ على سيالة، وتقع في زنقة الفنيدقة، وهي مواجهة لجامع الناقة، ولقد لعبت هذه الزاوية دوراً كبيراً في تنمية فنون العزف والموسيقى، حيث كانت مثابة لفرق المدائح والأذكار .

4 – المدينة القديمة : من الناحية التاريخية ،هي أويا أو مارتا أو آويات العتيقة، أسسها الفينيقيون في القرن السابع قبل الميلاد – تقريباً – أما من الناحية الطبوغرافية فهي تلك المساحة الواقعة داخل السور مبنية بشكل مثمن، يحدها من الشمال الشرقي البحر، وقد بلغ طولها حوالي 1130 ياردة، وعرضها 870 ياردة، لها خمسة أبواب ( باب البحر / باب زناتة / باب هوارة / باب الخندق أو باب المنشية / وفم الباب )، ومقسمة إلى أربع حومات ( حومة باب البحر / حومة البلدية / حومة كوشة الصفار / حومة= غريان )، وعدد من الشوارع التي تتشابك وتتقاطع على هيئة رقعة الشطرنج، على حدّ وصف التيجاني، وعلى هذه المساحة – الضيقة نسبياً – يوجد خليط من الفنون المعمارية ذات الأصول الليبية ،والفينيقية، والرومانية، والإسبانية، والتركية، والإيطالية، والإسلامية .

5 – زاوية سيدي يعقوب : نشأت سنة 1726م. وتقع بشارع سيدي يعقوب بمنطقة باب البحر، وتعرف أيضاً بالزاوية الصغيرة .

6 – جامع الناقة : يقع في حي الفنيدقة، تأسس مع بداية الفتح الإسلامي لليبيا، ومن هنا يتميز الجامع بطرازه الليبي القديم ذي القباب الصغيرة ومأذنة مربعة الشكل، تعرض الجامع مراراً إلى الهدم والتدمير من قبل الغزاة، وكأنهم كانوا يستهدفونه كرمز إسلامي عريق.

ولهذه الزوايا الدينية يرجع الفضل في انتشار الحس الموسيقي والغنائي .. بل وفي تعلم العزف الموسيقي على مختلف الآلات، إذ كانت هذه الزوايا أقرب إلى المدارس الفنية، من كونها مساجد بالمعنى الاصطلاحي الضيق، يتعلم فيها الهواة دروس النغم ويتدربون على ( الطبوع المتنوعة، والأوزان المختلفة في شتى بحور ) الغناء والطرب وفيها كانت تقام (سهرات بريئة خاصة في ليالي التواشيح وقراءات المولد) التي كانت – كما يرى علي مصطفى المصراتي متنفساً لأهل الفن والموسيقى والذوق الجمالي من ناحية الإيقاعات والترانيم).[1]

ومع بداية الانفراج السياسي، ورفع حظر التجول والتجمهر انتقل هؤلاء الفنانون، واحداً بعد الآخر، وسنة بعد أخرى، إلى المقاهي والنزل الصغيرة التي كانت منشرة في الأحياء الشعبية، مثل ( فندق القرقني بسوق الترك ) ومقهى ( الشيخ) و ( مقاهي برج الساعة ) و ( مقاهي شارع فندق الريح بالقرب من القلعة )، و ( مقاهي حي الفنيدقة )، وفي هذه المقاهي الشعبية التي كانت بمثابة المنتديات الفنية، انتعشت السهرات الرمضانية حتى باتت حفلات يعلن عنها، لها جمهورها وفنانوها، بل وبرامجها المنظمة، وقد اشتهرت بعض الأغاني ذات الطابع الأصيل، تشدو بها أصوات فنانين ليبيين مثل الفنانين ( محمد عبية)[2] ومحمد البوني وحميدة البرهودي ).[3]، وجميعهم تلقوا دروس الفن الأول داخل الزوايا الدينية.

ومن المعتقد أن ( مقهى الشيخ) الكائن بسوق الترك، أمام سوق الحرير، هو أول مقهى ( سن سنة إحياء ليالي رمضان المبارك )، إذ استطاع صاحبها تأسيس فرقة موسيقية وغنائية جميع أفرادها من أهل البلد (وقد قدمت هذه الفرقة، في غضون عدة أشهر من رمضان المعظم، حفلات طرب وغناء).[4].

غير أن هذا الاعتقاد لا يلقى القبول الحسن، لعدم تحديده الزمن، ولعدم تحديده الأسماء والأعلام . وثالثا : لعدم إشارته إلى المصدر الذي استند إليه. وكيفما كان الأمر

1 – المصراتي، علي مصطفى : جمال الدين الميلادي – المعلم، الاقتصادى – الموسيقي . نشر الإدارة العامة للثقافة والإرشاد القومي . سلسلة كتاب الشعب – العدد 25. الطبعة الأولى 1397 هـ 1977، ص.39.

2 – محمد عبية ( 1856 – ؟)
فنان ليبي ولد في طرابلس وعاش في العهد العثماني الثاني، كان يعمل ( كيالاً) بسوق الثلاثاء، عشق الفن وتعلم العزف على آلة العود حتى أتقنه ومهر فيه، ثم أخذ يعلمه للآخرين، اشتهر عبية بإجادته أيضاً للقصائد والأدوار والمالوف، لكن مأثرة عبية كانت في محاولته عزفه الألحان الشعبية، وبذلك يعتبر أول من أسس الأغنية الطرابلسية .
انظر : عريبي، بشير : الفن والمسرح فى ليبيا – مصدر سابق – ص 44.

3 – حميدة البرهودي ( 1875 – ؟) فنان كفيف البصر، كان عازفاً ماهراً على آلة العود، أجاد الغناء الطرابلسي وتخصص فيه، ويقال : إنه أول من عمل في المقاهي العامة . انظر : الفن والمسرح فى ليبيا – مصدر سابق – ص . 46.

4 – عريبي، بشير: الفن والمسرح فى ليبيا –ص ص 66 – 67 .

فليس من المهم مسألة من أحرز قصب السبق، وإنما المهم هو وجود الظاهرة في حدّ ذاتها، ولكن لا بأس من الإشارة إلى ما من شأنه أن يعمق فهمنا لهذه الظاهرة الفنية، ويزيد في إلقاء الضوء عليها حتى نضعها في إطارها الصحيح . والواقع أن المعطيات الاجتماعية والاقتصادية لتلك المرحلة التاريخية تجعلنا نميل إلى الظن أن اليهود هم الذين كانوا وراء انتشار هذه الحفلات – على الأقل في شكلها الجنيني الأول – يساعدهم على ذلك تحررهم من أسر العادات والتقاليد الاجتماعية التي ساعدت على الدوام في كبح المواهب، وأدت إلى وأد العديد من الإبداعات والفنون. وهنا لا يليق بنا أن ننسى أن اليهود هم الذين أسسوا فرق ( الزمزامات ) التي كانت تحي أعراس طرابلس، وأنهم أيضاً هم الذين افشوا تجارة الخمور، ونشروا الحانات .[1].

قد يستبعد البعض احتمال مساهمة اليهود في حفلات ذات طبيعة دينية إسلامية، وهنا لابد من توضيح لهذا الأمر في النقاط التالية :

**أولاً:** لا ينبغي ان ننجر وراء التفكير في أن السهرات الرمضانية هي سهرات دينية بالضرورة، إذ أنها في الحقيقة لا تزيد عن مجرد سهرات لهو وتسلية و تزجية وقت حتى يطرق المسحراتي طبله الكبير، معلناً قدوم فجر جديد، بل على العكس تماماً، فقد تتخلل هذه الحفلات الفقرات والتعليقات والإشارات الإباحية كتعويض للكبت النفسي والجنسي الذي يعانيه الصائم خلال ساعات النهار، وأكبر دليل على ذلك ما نعثر عليه من إباحية وإسفاف في بابات ولعب الكراكوز، وهو فن لا ينتعش إلا في الليالي الرمضانية .

**ثانياً:** وطالما أن السهرات الرمضانية هي سهرات لهو وتسلية وفن، وشيء من الاسفاف أيضاً، فهي تناسب مزاج الفنانين اليهود الذين كانت تعج بهم مقاهي طرابلس . أما بالنسبة لأصحاب اليسار والمال منهم، فإنها مجرد مشروع تجاري مربح.

ثالثاً: لا يعني هذا بالضرورة أن اليهود هم الذين كانوا يحيون هذه الحفلات، وإنما أعنى أن لهم تأثيراً قوياً على صعيد تموين هذه الحفلات، ومن ثم استقطاب الفنانين من أهل البلد للمشاركة في هذه الحفلات .. وهذا جانب مهم على المستوى الفني، وهو أيضاً على درجة مشابهة من الأهمية على المستوى التجاري.

1 – جاء في الوثيقة رقم 21 التي نشرت بكتاب ( بلدية طرابلس فى مائة عام)المؤرخة بتاريخ 13 يوليو 1876م. ما يفيد انتشار الحانات والملاهي على أيدي اليهود، فلقد تقدم (الباش أغا) بشكوى تضمنت اقتراحه بمعاقبة اليهودي ماني – من تبعة الدولة التركية – وقفل حانته الكائنة بالعيون رأس شارع السيدي لأن صاحبها اليهودي ( جاعلها بحوش خاطي العمارة وممر الكراغول ويدخلونها الفاحشات، ودائماً يقع فيها الهرج من سبب ذلك).

كما تشير الوثيقة إلى الوظيفة الحقيقية لمثل هذه الحانات التي كان يديرها اليهود، حيث (تبقى مفتوحة ليلاً إلى الساعة خمسة « كذا » وأزيد، وتكون فيها آلات المزامير والنسوة الفاحشات وتأوي إليهم أهل الفساد وأصحاب التهم وغيرهم ).

**الفيداوي :**

أغرب ما في أمر هذه السهرات الرمضانية هو إصرار المصادر على اعتبارها سهرات موسيقية أو غنائية .. ولا شيء أكثر !!

فهل كانت حقاً تلتزم بتنفيذ هذا البرنامج الغنائي التزاماً صارماً، لا تحيد عنه ؟

وهل يعقل أن تستمر السهرات طيلة الليل، وعلى مدى ثلاثين ليلة في غناء متواصل، أغنية تعقبها أغنية، وفي عزف متلاحق قطعة وراء قطعة، دون أن يتخلل تلك الحفلات رقصة مثلاً، أو مشهد هزلي ضاحك، أو حتى محاورة سمجة من تلك المحاورات ذات الإيحاءات الجنسية التي كانت شائعة في الأعراس على وجه التحديد، أو في المجالس الخاصة أحياناً؟

إن فهمنا لهذه السهرات الرمضانية، وما يجري فيها ينبغي أن يدعم بالحقائق التالية :

أولاً : إنها حفلات لا تعكس وعياً فنياً متطوراً ناتجاً عن تراكمات ثقافية، وحضارية معينة . وأكبر دليل على ذلك أن العزف والغناء ظلا محصورين في حدود ضيقة للغاية، ثم نردف هذا الدليل بدليل آخر يشير إلى غياب الثقافة الموسيقية بين صفوف الفنانين، حتى أننا لم نسمع، ولم نقرأ عن أحد منهم كان يجيد كتابة وقراءة (النوتة) الموسيقية، ولم نعثر على وثيقة موسيقية واحدة تسجل ألحاننا الليبية [1] المنتشرة وقتئذٍ، وما وصلنا فقد وصل عن طريق السماع لا التوثيق، وهذا ما يجعلني أشك في إطلاقية أصالتها .

ثانياً : إنها حفلات كانت تسعى إلى غاية ترويحية، وتهدف إلى مجرد المؤانسة والإمتاع، فهل هذه الغاية لا تتم إلا بالغناء وحده ،دون سائر الفنون الأخرى، وفي مقدمتها التقليد والمحاكاة ؟

**ثالثاً:** إن هذه السهرات لم تكن في حقيقتها ليبية الأصل والمنشأ، وإنما هي صورة مستنسخة عن السهرات الرمضانية التي كانت تقام في اسطامبول والقاهرة وبغداد ودمشق، وبقية المدن الإسلامية الأخرى. ولقد استعمل الرحالة كاوبر عبارة تعبر عن هذه الحقيقة حين قال ( ولما كان صوم رمضان لا يختلف في طرابلس عنه في غيرها، فإن وصفه هنا ليس من الأمور الضرورية ). [2] .

رابعاً: كما أن الحضور – متفرجين وفنانين – لم يكونوا جميعاً من أهل البلد، بل هم

---

1 – أوردت السيدة ( مابل تود ) بعض المقاطع من ألحاننا الليبية، وسجلتها بالرموز الموسيقية ( النوتة ) في كتابها ( أسرار طرابلس ) على صفحات : 161 – 171 – 172 – 181 – 185 . وتعتبر هذه ( النوتة) أقدم وثيقة لألحاننا الشعبية .

2 – مرتفع آلهات الجمال – مصدر سابق – ص 33.

خليط من الأجناس، وخلق مختلفو الأرومة والملة، منهم المسلم والمسيحي، ومنهم العربي واليهودي، ومنهم التركي واليوناني وغيرهم، جمعتهم ظروف الحياة وظروف السياسة، فعاشوا جنباً إلى جنب . إن هذا الخليط الهائل من النماذج البشرية لا شك أنه يعكس تجارب متباينة، وثقافات متعددة الاتجاهات لا نشك في ترك بصماتها وتأثيرها، ليس في سير البرنامج الفني لهذه الحفلات فحسب، بل في ثقافة البلاد بصفة عامة .. ومفردات لهجتنا الليبية أكبر شاهد على هذه الحقيقة .

وأمام هذه الحقائق هل يمكننا القول : إن رواد هذه الحفلات لم يشاهدوا قط (المشخصاتي ) ..؟ وأبداً لم يضحكوا مع أو من شخصية ( المقلد) أو (البصايري) كما يطلق عليه أهل البلاد، وهو يلوي شدقيه ويحنى ظهره ليحاكي شخصية المرابي اليهودى؟!.. وبعد ذلك، أو قبل ذلك، ألم يستمعوا مطلقاً لشخصية الراوي وهو يفتح كتابه الأصفر المتهري ليقرأ منه سطوراً،ولو قليلة، من السيرة الهلالية، أو العنترية ؟

إن المصادر التي بين أيدينا لم تشر صراحة إلى وجود مثل هذه الظواهر، فهل هذا دليل موضوعي، وواقعي على غياب المسرح، حتى في شكله البدائي والبسيط والباهت عن برامج الحفلات الرمضانية ؟.

إذن .. علينا أن نتفحص جلية الأمر ؟!.

منذ أكثر من مائتي سنة لاحظت ( مس توللي ) أن الاهالي يتجمعون ( بعد الإفطار عند غروب الشمس للتسلية والترفيه يتحدثون عن أنباء اليوم ويشربون القهوة). [1] إلا أن (مس توللي ) رغم ما عرف عنها من دقة الملاحظة، ودقة الوصف، لم تنقل لنا نوعية هذه التسلية داخل هذه الحلقات الشعبية . وبعد ستة وثلاثين عاماً[2] من رسالة مس توللي التي ننقل منها هنا، يكتب الرحالة ليون مفسراً : إن تسلية العربي لا تتعدى الرقص ولعب (الخريقة)[3]، بالنسبة للرقص فإننا نعتبره في حدّ ذاته، فعلاً دراميا، أما لعب ( الخريقة) [4] فلا نظنه إحدى التسالى التي تتحدث عنها (مس توللي)، لأنها لعبة نهارية وتحتاج إلى

1 – عشرة أعوام في طرابلس – مصدر سابق – الصفحة 88.

2 – كتبت ( مس توللي ) رسالتها المعنية بتاريخ 29/يوليو/1783م، بينما كتب الرحالة الإنجليزي جون فرنسيس ليون رسالته بتاريخ 22/ فبراير/ 1819م.

3 – ليون، جون فرنسيس : من طرابلس إلى فزان – مصدر سابق – ص .44.

4 – الخريقة : هى إحدى الألعاب الذهنية، والتسالي الشعبية الليبية، وهي تشبه لعبة الداما المعروفة تبدأ اللعبة بإعداد مربع من الرمل يُحفر فيه عدد معين من الحفر تُسمى الواحدة منها ( دار ) هذه الدُور هي بمثابة المربعات في لعبة الداما . ثم يتقابل اللاعبان بعدما يحضر كلٌ منهما اثنتي عشرة حصاة أو قطعة من الزجاج، أو من بعر الجمال – كما لاحظ ليون – على أن تختلف قطع اللاعب الأول عن قطع خصمه، وتُسمى الواحدة من هذه القطع ( كلب) تظهر مهارة اللاعب منذ لحظة اختياره الدُور التي يضع فيها كلابه .. او قطعه، ذلك لأن انتصار اللاعب منوط بمقدرته على محاصرة كلب خصمه بين كلبين من كلابه .. وهكذا.

إضاءة كافية ليتمكن اللاعب من رؤية ( بعر الجمال او النوى)، وهي الأدوات التي تخص هذه اللعبة .

ومن ناحية ثانية .. كيف عرفت ( مس توللي )أن الحديث في هذه الحلقات الليلية كان يدور حول ( أنباء اليوم) ؟ إن (مس توللي)، فيما نظن لم تجالس عامة الناس بحكم تركيبتها الطبقية، وبحكم وضعها السياسي، كما أنها لم تكن تتقن اللغة العربية، ولم تحفظ منها أكثر من تسع وستين كلمة ذيلت بها كتابها المشهور . إن قولها : ( يتحدثون عن أنباء اليوم ) جاء من قبيل الظن والاعتقاد، وأنها عبارة اقتضتها الصياغة الأدبية أكثر من كونها حقيقة مؤكدة . أما نحن، فحري بنا أن نعتقد بوجود شخصية الراوي داخل هذه الحلقات الليلية، خاصة وأن الراوي شخصية معروفة في مثل هذه الحلقات في كلِّ بلاد العرب مشرقاً ومغرباً، وفي الثلاثينيات من هذا القرن – أي على بعد مسافة زمنية لا تتجاوز العشرين عاماً تقريبا من نهاية العهد العثماني الثاني – صار ظهور الرواة داخل مقاهي طرابلس ملحوظاً ومسجلاً وموثقاً، وهم رواة يتمتعون بقدرات فنية عالية المستوى إلقاءً وتشخيصاً، ومن بينهم راوٍ يُدعى (الفيتوري العريبي) كان ذا ( أسلوب فريد في سرد شعر عنترة وغيره من القصائد، ومن أساليبه في السرد أن يعطي لكل قصيدة لحناً خاصاً، فإذا كانت الأبيات الشعرية في الفخر والشجاعة تنغم بها متباهياً ومتعالياً ومتحمساً، وإذا كانت الأبيات في الرثاء والخذلان والخسران تنغم بها حزيناً كئيباً متحسراً . وهنا تكاد ترى المستمعين والعبرة تخنقهم ) [1].

فكيف انتشرت هذه الظاهرة فجأة، وفي زمن الغزو الايطالي الشرس لبلادنا ؟

وكيف ظهر هذا الراوي ذو الاستعداد المسرحي الجيّد هكذا فجأة، وبلا مقدمات، وكأنه نبتة شيطانية، لا بذرة لها، ولا جذور تدلنا عن منشئها وأصلها وفصلها، إنها حقاً لنظرة قاصرة أن نظن أن بضع سنوات قادرة على نشر ظاهرة فنية معينة داخل مجتمع من المجتمعات ما لم يكن لهذه الظاهرة جذور وبذور.

كانت هذه الأسئلة تلح عليّ، ولم أجد لها إجابة ألبتة، لكن بعد سبع سنوات من نشر هذه الأبحاث [2] عثرت عن الإجابة التي أكدت لي عمق شخصية (الراوي) في ثقافتنا الشعبية، ودلتني على جذورها التاريخية، وبذورها الاجتماعية، وتكمن هذه الإجابة في

1 – عريبي : الفن والمسرح فى ليبيا – مصدر سابق – ص 225.
2 – نشرت أبحاث هذا الفصل والفصل الذي يليه فى مجلة ( تراث الشعب العددان. 1990/4 – 1991/2م).

وثيقتين وردتا في يوميات المرحوم حسن الفقيه حسن [1] إلى وجود شخصية الراوي أو القاص الشعبي منذ أيام الأسرة القرمانلية، على أن هذه الشخصية لم تكن تعرف في أوساطنا الشعبية باسم (الراوي)، وإنما كانت تعرف بإسم ( الفيداوي)، حيث جاء في اليومية 421 المؤرخة في 9/ جمادى الثاني/1240هـ قوله ( قعد سيدي احمد الفيداوي في قهوة شيخ البلد يحدث في الجماعة ) [2].

وكلمة (يحدث) جاءت هنا بمعنى يروي أو يقص، وهو المعني الذي تجليه اليومية الثانية ذات الرقم 556، والمؤرخة في 21 / رمضان / 1240هـ، بقولها:

( كمل سيدي أحمد الفيداوي السيرة متاع محمود بني أبي برس، وبدأ في سيرة سيف الأزل ) وهنا يتدخل المحققان ويصوبان التحريف الذي لحق عنوان السيرتين الواردتين في متن الوثيقة، فيقولان : إن (السيرة متاع محمود بن أبي برس محرفة عن سيرة الظاهر بيبرس) .[3]وأن ( سيرة سيف الأزل محرفة عن سيرة سيف ابن ذي يزن).[4].

والواقع .. إن هاتين الوثيقتين لم تؤكدا وجود شخصية ( الراوي ) في ثقافتنا الشعبية فحسب، بل أنهما تؤكدان حقيقة أخرى على غاية الأهمية، وهي أن فن الراوي .. أو الفيداوي ليس ظاهرة رمضانية، بمعنى أنه مقتصر فقط على ليالي شهر رمضان – كما هو الحال في بلدان أخرى – وإنما هو فن متواصل، وأنه قد يظهر في ليالي الشهور الأخرى، وبرهان ذلك أن (سيدى أحمد الفيداوي بدأ يحدث في الجماعة ) في إحدى ليالي شهر جمادى الثانية عن سيرة الظاهر بيبرس التي استغرق في روايتها حوالي مائة يوم [5].

لكن ما معنى الفيداوي؟.

هل هو اسم ذاك القاص الشعبي الذى كان يجلس في مقهى شيخ البلد بطرابلس يحدث الجماعة بحكاويه ؟ أو أن الكلمة مرادفة لكلمة الراوي أو الحكواتي، أو القوّال .؟

---

1 – حسن الفقيه حسن ( 1195 – 1284 هـ/ 1780 – 1867م )
من صفوة كبار التجار، ومؤرخ موهوب عاش في خواتيم العهد القرمانلي .ولد بطرابلس وتلقى تعليمه الأول في أحد كتاتيبها، ورث التجارة عن أبيه وبرع فيها، وعندما ازدادت مداخيله تحول إلى تجارة المجوهرات والمعادن الثمينة، ثم تولى نظارة ختم الفضة . اختير عضواً في مجلس الشورى، ترك لنا يومياته التي عكف على تدوينها على مدى أربعين عاماً، فاحتوت ما يقرب من ثلاثة آلاف وثيقة . انظر : مقدمة المصدر اللاحق، وكذلك كتاب : مؤرخون من ليبيا . تأليف : علي مصطفى المصراتي.

2 – حسن، حسن الفقيه : اليوميات الليبية . تحقيق : محمد الأسطى وعمار حجيد .نشرمركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية الطبعة الثانية 2001. الجزء الأول .ص 307.

3 – المصدر السابق – هامش 4 – ص 307.

4 – المصدر السابق – هامش 5 ص . 307

5 – أي من ليلة السبت 9 جمادى الثانية إلى ليلة الاثنين 19 رمضان من سنة 1240 هـ، وهذا يبدو طبيعياً نظراً لطول هذه السيرة التي تقع – في إحدى طبعاتها – في عشرة مجلدات .

أعتقد محققا اليوميات أن الفيداوي ( عرف بهذا الاسم نسبة إلى الفيداوية أو الفدائيين من طائفة الحشاشين أحد عناصر السيرة الظاهرية ).[1]

وهذا رأى يحمل بعض الصواب، لا الصواب كله، إذ وردت فعلاً كلمة الفيداوي والفيداوية في متن السيرة الظاهرية، لكن هذه الطائفة كانت تقيم في مصر، حيث لم تعرف مهنة الفيداوية هناك، وليس ثمة مصدر من مصادر الفنون الشعبية المصرية يشير إلى وجودها وشيوعها كفن شعبي . ولا أخال اللفظ المتداول في مصر إلا محرفاً عن كلمة الفيدائي، والفيدائية بقلب الهمزة واواً للتخفيف، وما يؤكد ذلك هو مساهمة الفيداويين في المقاومة الشعبية إبان الحرب الصليبية السابعة — تحديداً -

ثم انني لا أرى ما يبرر استعارة مهنة الفيداوية من السيرة الظاهرية تحديداً، فما السيرة الظاهرية سوى إحدى السير الشعبية الكثيرة التي كان يرويها القاصون الشعبيون أو الفيداويون، وهي — من حيث الترتيب الزمني — تعد أحدث السير الشعبية، بل إنها قلما تروى لما فيها من تركيز على الحروب والمعارك، ومن سفك للدماء، ولؤم وختل، بالإضافة إلى طولها وتشعب الأحداث فيها، وخلوها من رقيق الشعر والمشاعر . لذا لست أميل إلى الاعتقاد الذي نحا نحوه محققا اليوميات الليبية .

ومن ناحية ثانية .. إذا كان لفظ الفيداوية قد شاع في مصر بمعناه الجهادي والنضالي، فإنه قد شاع في منطقة المغرب العربي، منذ زمن موغل في القدم، بدلالته الفنية، واستعمل كنعت لكل راوٍ أو حكواتي، بل أنه مازال متداولاً في البلاد التونسية حتى يوم الناس هذا .[2] وربما استعارت مهنة الفيداوية اسمها من اسم أول من احترف هذا النوع من الفن.

**البصايرى:**

إذا استطعنا أن نثبت أن لشخصية الراوي أو الفيداوي دوراً مهما في إحياء سهراتنا الرمضانية، فإن هذا يفرض علينا الوقوف قليلاً أمام شخصية صديقه، تلك الشخصية الظريفة الضاحكة والمضحكة التي يطلق عليها العامة لقب (البصايري).

والبصايري وتجمع على ( بَصايْرية أو بَصّارة) اسم مصدره ( بصارة)، وهي كلمة عامية شائعة الاستعمال في جميع المدن الليبية، وتعني الدعابة أو المرح أو السخرية .. إنه اسم يطلق على تلك الفئة المرحة التي تولع بالتقليد أو تملك ملكة المحاكاة، فنجدها تجيد تقليد

---

1 — المصدر السابق — هامش 4 — ص 297

2 — انظر في هذا الخصوص كتاب : التقاليد والعادات التونسية، لمؤلفه عثمان الكعاك. نشر الدار التونسية للنشر . للطبعة الأولى : مايو 1987م.

الأصوات، كما تجيد تقليد الشخصيات بحركاتها وطريقة نطقها، وترسم في دقة متناهية، أسلوب قعودها وسجودها، وتشخص المشاعر الإنسانية من بكاء وهناء وفرح وترح، وغضب وصبر بفن وتلقائية مذهلة، إنها باختصار شديد نموذج من شخصيات الجاحظ في مرحها وظرفها، وهي تحمل سمات تلك الشخوص التي نراها في أدب الكدية والمقامات، غير أنها لا توظف طبعها المرح، ومواهبها الفنية في النصب والاحتيال، وإنما في زرع البسمة على الوجوه، وفي تفجير القهقهة في أركان المقاهي أو ( المرابيع ) ([1]) إنها شخصيات تمارس حضورها الدائم والمتكرر عبر كلِّ زمان ومكان، وداخل كلِّ الحضارات، وبين جميع الطبقات الاجتماعية عاليها ودانيها، ولقد كان لشخصية ( البصايرى ) دور فعال في نشر فن المحاكاة والتقليد، وهو كما نعرف فن غريزي وطبيعي في الإنسان، ولكن درجة الجودة والتجويد تختلف من شخص إلى آخر، ومن شعب إلى ثانٍ .. إنها ملكة سحرية تحتاج إلى مقومات تدعمها كسرعة البديهة، وطلاقة اللسان، علاوة على خفة الروح.

إن عصور النار، والجور والديجور التي عاشتها بلادنا هي التي أوجدت شخصية ( البصايري)، لذا لم تكن هذه الشخصية، خلال تلك العصور، سوى بصيص باهت يزرع الأمل في النفوس، ويدل الناس على درب البهجة الكامنة في ذواتهم، فشخصية ( البصايري) لا تقل – في الواقع – فنياً ووظيفياً عن شخصية الكراكوز، فكلاهما تحمَل مسؤولية الاضحاك في المجتمعات التي لم تنضج، ولم تتحرر فنونها بعد. إلا أن ( البصّارة) كانوا أكثر انتشاراً، لأن حضورهم الاجتماعي كان أقوى، وتنقلهم كان أسهل، ولحظة ممارسة فنهم لا تحتاج إلى برنامج، أو ترتيب، كما هو الحال بالنسبة إلى ( الكراكوز) .. إنهم – أي البصّارة – جاهزون دائماً، بضاعتهم وأدواتهم تكمن في مرحهم، وإنهم لا يبحثون إلا عن السانحة المناسبة، والفرصة الملائمة وآنذاك لا تسمع إلا صدى الضحكات، ولا ترى سوى بريق البسمة الذي يكسو الشفاه والنفوس بوشاح مدهش، ولابدّ هنا من الإشارة إلى أن المسرحي العربي الطليعي، الراحل (محمود دياب )([2]) قد استطاع أن

---

1 – المرابيع، ومفردها مربوعة : هى غرفة الاستقبال والضيافة، أو الصالون . والكلمة عربية محرفة عن الربع وتعني الدار . جاء في صحاح الجوهري، قوله : الربع هي الدار بعينها، حيث كانت، وجمعها: رباع، وربوع، وأرباع، وأربع . انظر : تاج اللغة وصحاح العربية، للجوهري، تحقيق الدكتور أحمد عبد الغفور . نشر دار العلم للملايين – المجلد الثالث. باب العين، فصل الراء، مادة : ربع.

2 – محمود دياب : ( 1933 : 1983 م)

ولد في الاسماعلية ،ودرس في كلية الحقوق بجامعة القاهرة وتخرج منها سنة 1955م. مارس العديد من فنون الكتابة، فكتب القصة والرواية والسيناريو، بجانب الكتابة في مجال المسرحية الذي فتح فيه آفاقاً جديدة، فهو يعد المؤسس الحقيقي لمسرح السامر الذي استلهم فيه شخصية المقلداتي الشعبي، ووظفها توظيفاً جميلاً ورائداً في مسرحيتي : ليالي الحصاد والهلافيت . تعرض في خواتيم حياته إلى هزة نفسية بسبب عدم تكيفه مع المناخ الثقافي والسياسي، فعكف في بيته وامتنع عن الكتابة حتى مات كمداً وحزناً.

يوظف شخصيات ( البصّارة) في مسرحيته (ليالي الحصاد) توظيفاً جيّداً ورائداً، ومع هذه الوظيفة الاجتماعية والفنية لشخصية (البصايري) هل يمكنه أن يتخلى عن سهراتنا الرمضانية، وهي أصلاً سهرات تناسب طبعه وميله إلى النكتة والمرح؟.

●● ❋

دق .. دق.. دق..

ها هو المسحراتي يضرب طبله معلناً موعد السحور فتصمت الموسيقى، وتتلاشى الإيقاعات والترانيم، ويخرج الساهرون من مقاهى حي الفنيدقة، ومن بينهم أحد هؤلاء ( البصّارة ) منتشياً، يحتضن صديقيه الحميمين الفيداوي، والسيد كراكوز.

# الفصل الثاني

## الكراكوز

### كيف .. ومتى جاء؟

لا شك أن (الكراكوز) نزل من نفس الباخرة المشئومة التي نزل منها الجنود الأتراك الذين حاصروا القلعة ذات ليلة ليطردوا الأسرة القرمانلية، ويفرضوا على بلادنا مرحلة ثانية من مراحل الحكم العثماني .

وإذا كان الجنود الأتراك جاءوا يحملون الأسلحة والذخيرة بغية فرض نظامهم السياسي، فإن السيد كراكوز كان يحمل أسلحة أخرى لا تقل خطورة عن الأسلحة التي يتمنطق بها عسكر بني عثمان، وإذا كان هؤلاء العسكر قد احتلوا القلاع والحصون، فإن كراكوز كان يطمح إلى احتلال العقول والأفكار. وإذا كانوا – أي الجنود – قد زرعوا الرعب والذعر، فإن كراكوز سعى الى مداواة الجروح، واشفاء ألم القروح . ولقد رحل الانكشاريون [1] تطاردهم لعنة الأجيال، بينما ظل كراكوز عالقاً بأفكارنا ونفوسنا، ملتحماً، حتى العظم بذكريات طفولتنا وصبانا . تهتز مشاعرنا طرباً إذا لاح بطيفه الهزيل أمام أنظارنا، ونضحك مليء أشداقنا كلما تمثلت في ذاكرتنا مقالبه ومثالبه، وكلما رنّت في أذاننا هجائياته وسخرياته، وهكذا بدأت فاعلية سلاح كراكوز من حيث انتهت فاعلية عسكر الانكشارية .

بالرغم من أن المستشرق ( جاكوب لانداو) [2] يرى أن وصول الكراكوز إلى بلدان شمال إفريقيا كان في القرن السابع عشر، فإن مؤلفات الرحالة العرب والأجانب ذات

1 – الانكشارية : هيئة عسكرية أسسها علاء الدين وزير الداخلية . فى الدول العثمانية أبان حكم شقيقة اورخان الأول فى سنة 727 هجرية الموافقة لسنة 1328م. تقريبا – وأول من أطلق عليها هذا اللفظ هو الحاج بكطاش شيخ الطريقة البكطاشية عندما جاءوا إليه بمجموعة من الفتية مختلفي السحنة والأرومة وطلبوا منه دعوة يبارك بها هذا الجيش الفتى فدعا لهم هذا الشيخ بالنصر على الأعداء . وقال : فليكن اسمهم ( بنى تشاري) وهى كلمة ترسم بالتركية على هذا النحو (بكيجارى) اى الجيش الجديد ثم حرف فى اللغة العربية فصار انكشارى. انظر : تاريخ الدول العلية – مصدر سابق – ص219 . وانظر كذلك دائرة المعارف للبستاني – مادة : انكشارية، ولقد تم إبطال فئة الانكشارية بناء على فرمان سلطاني صدر فى 10 ذى القعدة / سنة 1240 هـ. الموافق 17 يونيو / 1826 م. وذلك أبان عهد السلطان محمود خان الثاني .

2 – جاكوب لانداو: ( JACOB M . LANDAU)

مستشرق يهودي الأصل، يعد حجة ومرجعاً في مجال البحوث الدرامية عند العرب . حصل على درجة الماجستير من الجامعة العبرية في القدس، ثم حصل على درجة الدكتوراه من كلية الدراسات الشرقية والإفريقية من جامعة لندن، قام بالتدريس في الجامعة العبرية بالقدس، ومحاضراً في دراسات الشرق الأدنى في جامعات أمريكا . صدرت له العديد من الكتب المعنية بالأدب والفن العربيين يأتي في مقدمتها كتابه : دراسات في المسرح والسينما عند العرب. راجع مقدمة الترجمة العربية التى أنجزها أحمد المغازي.

الاختصاص في الشؤون الليبية لم تطلعنا على شيء يفيدنا في قبول هذا الرأى، وإن كنا لا نميل إلى رفضه رفضاً قاطعاً، إذ دلت بعض المصادر على حقيقة انتشار الدمى المتحركة في بلدان المغرب العربي منذ أقدم العصور [1]، غير أن أقدم إشارة في هذا الخصوص نجدها في مذكرات الرحالة الألماني ( هنريش فون مالتزان) التي نشرت تحت عنوان (رحلة إلى ولايتى تونس وطرابلس )، وفيها يسجل انطباعاته ومشاهداته في هاتين الولايتين المتجاورتين، وتحدث عن عروض كراكوزية شاهدها سنة 1870م، ثم يركز حديثه بشكل خاص عن الكراكوز في تونس . ولكنه يعود فيشير إلى أن (هذه العروض شائعة في جميع البلاد الإسلامية). ويضيف (أن هذه العروض الظلية استقدمها الحكام الأتراك معهم ).[2] .

ومن ناحية ثانية، فإن ( هـ . كاوبر) قد لاحظ انتشار الكراكوز في الليالي الرمضانية في عدة مقاهٍ صغيرة، وسجل هذا في حاشية الصفحة (33) من كتابه: مرتفع الآلهات الجمال، ويحدد مواقعها بالقرب من برج الساعة في (طرف القلعة من شارع فندق الريح مقاهٍ صغيرة يتفرج فيها الناس على القراقوز، ومقاهٍ أخرى يرقص فيها الزنوج والصغار رقصاً غير جميل). [3] وفي (ورقات مطوية) يؤكد محمد الأسطى [4] مصداقية ما سجله كاوبر في كتابه المذكور، فيخبرنا أنه كان يذهب خلال شهر رمضان (إلى القراقوز الذي كان مكاناً ثابتاً في كل رمضان في سوق الترك ).[5] بيد أن الأسطى، شأنه في كلٍّ ورقاته المطوية، ليس طويل النفس، ولا ميالاً إلى التوسع والتوضيح، وإنما هو يكتفي بالإشارة والتلميح حتى في المواقع التي يفضل الاستطراد فيها، فضلاً عن أن الأسطى كان يكتب شريط ذكرياته، ولكن ألا تحتفظ هذه الذكريات بالقليل، القليل عن هذه العروض الظلية، والتقنية الكراكوزية .. أو ألا تحتفظ باسم أو رسم بعض هؤلاء الذين كانوا يمارسون هذا الفن الشعبي الجذاب؟!.

---

1 – الخادم، سعد : الدمى المتحركة عند العرب . سلسلة من الشرق والغرب . نشر الدار القومية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1966م. ص. 13 .

2 – مالتزان، هنريش فون (H.F.MALTZAN) رحلة إلى ولايتي تونس وطرابلس، نقلا عن المسرح والسينما عند العرب يعقوب / لانداو – مصدر سابق – ص . 92.

3 – مرتفع آلهات الجمال . هـ، س . كاوبر – مصدر سابق – ص. 33.

4 – محمد عمر الأسطى) 1900 – ؟؟)

مترجم وكاتب ليبي، مهتم بالتاريخ . ولد بمدينة طرابلس، وبها درس المرحلة الابتدائية . هاجر إلى المدينة المنورة، وإلى بلاد الشام، ثم إلى تركيا، حيث انتسب إلى أحد المعاهد الصناعية بأزمير . أجاد اللغة التركية إجادة كاملة، ثم عاد إلى أرض الوطن وعمل في مجال التدريس، ثم انتقل إلى مصلحة الآثار كمترجم أول في دار= =المحفوظات والوثائق التاريخية . ترجم وحقق عدداً من الكتب، له كتاب ( ورقات مطوية) أودع فيه تجربته الحياتية والثقافية.

5 – نشر المنشأة العامة للنشر والتوزيع – طرابلس– ليبيا– الطبعة الأولى– أكتوبر 1983 ص. 32

ان ما نسيه، أو تناساه الأسطى يذكره بشير عريبي [1] بشيء من التفاصيل حين يؤكد بدوره أن ( القارقوز) كان يفتح ( أبوابه خلال ليالي رمضان المبارك بعد صلاة المغرب ويمتد إلى منتصف الليل )، وهو يتفق مع الأسطى من حيث تحديد الموضع إلا أنه يحاول أن يكون أكثر دقة، إذ يقول (كان المحل الذي يقام فيه القارقوز في نهاية سوق الترك من جهة سوق الرباع).[2].

بل إنه يضيف معلومة هامة بإشارته إلى فن الكراكوز في مدينة بنغازي، حيث توجد له عدة محال بشارع سيدي سالم . هذا فيما يتعلق بتحديد المواقع التي كان يعرض فيها فن الكراكوز، أما بالنسبة لأسماء المخايلين، فيطرح أمامنا أربعة أسماء، وهي:

1 . حمزة، وهو أول أسم يصل إلينا من أسماء عدة فنانين احترفوا هذا الفن خلال شهر رمضان .

2 . محمد الوسطي، والشهير بـ (عمي الوسطي) .

3 . سالم المكحل، ويقول عنه ( إنه أشهر من عمل بالقارقوز).

4 . بازامة، وهو صاحب الكراكوز المشهور باسمه في مدينة بنغازي، فيقال كراكوز بازامة.

وليس هؤلاء الأربعة من فناني الكراكوز في العهد العثماني الثاني، كما قد يفهم من سياق الحديث عند عريبي، وإنما هم من الفنانين المخايلين الذين اشتهروا في مرحلة الاحتلال الإيطالي، باستثناء حمزة الذي يعتبر من أشهر فناني الكراكوز في العهد العثماني الثاني، وإنه لمن دواعي الأسف حقاً أن لا نلم بالشيء الكثير عن حياة المخايل حمزة، بل إننا لم نعثر حتى على اسمه كاملاً. ولم تسعفنا أيٌّ من المصادر بالحديث عن أدواته وأسلوبه الفني، ومدى موهبته واستعداده . وما إذا كان يؤلف نصوصه، أم أنه يرتجلها ارتجالها.

على إننا لا نشك مطلقاً في حقيقة تأثر لعبات حمزة الكراكوزية، بالكراكوز التركي من حيث الموضوع وبناء القصة على وجه الخصوص، وهذا يجعلنا نعتقد أن حمزة لم

---

1 – بشير محمد عريبي ( 1922 – 1992م.)
ممثل مسرحي، وأحد مؤسسي فرقة خريجي مدرسة الفنون سنة 1936م. ولد بطرابلس و بها درس، تحصل على دبلوم في مجال الترجمة الإيطالية . بدأ حياته الوظيفية في بلدية طرابلس، وشغل منصب رئيس قلم المحفوظات . ألف كتاباً عن (الفن والمسرح في ليبيا) ضمنه وثائق وذكريات مهمة.

2 – عريبي، بشير محمد : الفن والمسرح فى ليبيا . نشر الدار العربية لكتاب ليبيا / تونس. الطبعة الأولى 1981م. ص. 70 . وعند نشر هذا البحث في مجلة التراث الشعبي أضافت هيئة التحرير – مشكورة – الملاحظة التالية ( وكان حتى أوائل الخمسينات الماضية من هذا القرن < العشرين> قائماً في هذا المكان، وكان ذا شهرة وإقبال شديد عليه من قبل الأطفال خاصة ).

يكن يكتب نصوصاً.. ولربما كان لا يعرف كتابة أو قراءة أصلاً، وإنما هو يحفظ هذه النصوص عن ظهر قلب ويقوم بتشخيصها . ولقد عثرت على عشرة نصوص كراكوزية من تأليف محمد الوسطي[1]، وقمت بنشر بعضها، وإن كانت هذه النصوص – أو أغلبها – قد تعرضت إلى إعادة في صياغتها من قبل المخايل محمد الوسطى في زمن متأخر نسبياً، إلا إنني أميل إلى الاعتقاد بأنها هي النصوص الكراكوزية ذواتها التي كان المخايل حمزة يشخصها ذات يوم . وأن حمزة نفسه لم يؤلف هذه النصوص، بل أخذها بدوره عن مخايلين أتراك، إلا أن هذا لا ينفي أن يكون لحمزة إضافات وتعليقات ساخرة مستمدة من واقع الحفل، ومن واقع الزمان ومجرياته.

**نصوص كراكوزية :**

وفيما يلي سأقوم بتلخيص هذه النصوص – ساعياً إلى تحقيق هدفين أثنين:

أولهما : تأكيد ما أشرت إليه من صحة نسبة هذه النصوص إلى حمزة نقلاً وأخذاً عن مخايلين أتراك .

ثانيهما : قد تساعدنا هذه النصوص – بقدر ما – على فهم علاقة مسرح الكراكوز بالحياة الاجتماعية والسياسية في العهد العثماني الثاني .

**1 - لعبة الحشايشي**[2]

( الحاجيوان) جالس أمام بيته يغني .. وبعد لحظات يقطع غناءه وينادي على زوجته ( شلبيا) التي ترفض الخروج إليه، مفضلة البقاء في البيت، حيث يروق لها العمل والغناء، ولكن الزوج يصر على خروجها والجلوس بجانبه فتستجيب (شلبيا) على مضض وتخرج إليه، وتجالسه بل وتواصل الغناء معه. وما هي إلا لحظات حتى يخرج كراكوز.. ينصت قليلاً تصل إليه كلمات الغناء .. ينظر في أنحاء المكان فيجد( الحاجيوان) منسجماً ومنتشياً بغناء زوجته، فيشده من رجله ويجذبه نحوه بقوة .. ثم يختفي كما البرق، عندها يصرخ (الحاجيوان) فتسأله زوجته عن سبب صراخه .. فيرتبك ويدعى أن قطة مشت على رجله فأفزعته .. غير أن ( شلبيا) تشك في الأمر . وتدعوه إلى الدخول إلى البيت .. ولكن (الحاجيوان ) لا يريد أن يحرم نفسه من هذه المؤانسة الرومانسية، فيطالبها باستمرار الغناء.. وتستمر فعلاً، ويعود كراكوز من جديد، ويفعل ما فعله في المرة الأولى، بل زاد

1 – 165 : P.87) UNVERلا FFENTLICNTE STü CKE OUS TRIPOLIS) الفصل الثاني من كتاب ( خيال الظل في شمال أفريقيا ) تأليف : وليام هونرباخ

2 – سبق لي أن نشرت هذه اللعبة في مجلة ( كل الفنون ) عدد أكتوبر / 1975م. مع دراسة قصيرة حول القيمة الفنية والتاريخية لهذه اللعبة .

عن ذلك، إذ أخذ يقلد اصواتاً مبهمة ومخيفة نشرت الرعب والخوف في نفس ( شلبيا) وزوجها الذي انقض عليه كراكوز فجأة شاداً إياه من لحيته الطويلة . ثم يسأله قراقوز:

قراقوز: شن أدير هناي ؟

الحاجيوان: نأخذوا في كيفية، أنا ومرتي.

وهنا يسأل كراكوز عن امرأة ( الحاجيوان) وعندما يراها يدعي زوراً وبهتانا أنه يعرفها منذ ( سبعين عاماً) ولكن ( الحاجيوان ) يطرد كراكوز الذي يتمكن من العودة ثانية ليسرق الزوجة ( شلبيا) ،وهنا تتحد جميع الأطراف والجنسيات (مالطي، يهودي، تونسي) على استرداد زوجة (الحاجيوان) والانتقام من كراكوز اللعين، غير أن كراكوز ينتصر عليهم واحداً بعد الأخر . ولكن جهود الأصدقاء تتكاثف أكثر، إذ يذهب صديقه (قنبور) إلى شلته ليستنجد بها، ولكنه يفاجأ بأن جميع أفراد هذه الشلة (مسطولين) بفعل شرب الحشيش، وإنهم محتاجون إلى النوم، فينامون نوماً عميقاً. وهنا يحضر كراكوز، ويدخل بخطوات بطيئة كاللص، ويسرق أموالهم، بل إنه يسرق ملابسهم وأحذيتهم أيضاً، ويذهب ليضعها فى بيته . ثم يعود ثانية وينام بينهم، وكأنه لم يفعل شيئاً، ويعود ( قنبور) إلى شلة الحشاشين حسب الاتفاق، فيجدهم يغطون في نومهم فيحاول إيقاظهم، غير أن الشرب والحشيش مازالا يسيطران على أبدانهم وإدراكهم .. فيلجأ (قنبور) إلى حيلة جديدة، فيشعل غليونه ليكوي أعضاء الشلة . وقد كان كراكوز أول من تعرض لعملية الكي هذه، فيستيقظ فزعاً، وتحدث بينه وبين الشلة معركة أسفرت عن حضور ( بابا خوانب) وعودة (شلبيا) إلى زوجها.

2 - **لعبة العروسة**[1]

**كراكوز يتضايق من حياة العزوبية، وهو يبحث عن امرأة تقيم شؤون بيته، فيستجيب له ( الحاجيوان) ويخطب له أخت أحد معارفه، ويُدعى ( كلوزا) ويتم الاتفاق، فيدفع كراكوز مليماً واحداً مهراً للعروسة، ومليماً أخر ثمناً للكسوة . ومليماً ثالثاً ثمناً لشراء الدار أو إيجارها، وأما المليم الرابع الباقي من ميزانية كراكوز فيدفعه لشراء التموين ومتطلبات البيت، وهكذا يتم الزواج في سعادة وهناء . وفي اليوم التالي، وبينما كراكوز في دكانه تدخل عليه الخادم لتطلب منه الإسراع في احضار القابلة . فتعقد المفاجأة لسان كراكوز، ويسأل في ذهول:**

1 - نشرت هذه اللعبة مع مقدمة تحليلية لها. في مجلة (كل الفنون) عدد نوفمبر 1975م.

قراقوز : علاش القابلة ؟!

مسودا : أمينا تبي تولد، فيسع.

قراقوز : كيف ؟! البارح كان العرس، واليوم تولد؟

فتجيب الخادم مسودا ببرود:

( إيه .. إيه .. تعرف من أول ليلة سحور زي تسع شهور، سوى .سوى)

وليس أمام كراكوز غير الاستسلام أمام هذا المنطق، فاحضر القابلة، وفعلاً أنجبت له زوجته أمينا ولداً، وأصبح كراكوز أباً .. غير أن الناس لم تصدق ذلك، واعتقدت أن كراكوز قد خطف الولد من جهة ما، أما بالنسبة لكراكوز فلم يكن مهتماً بهذا اللغو، وبينما كان كراكوز يداعب، ويراقص ابنه يكتشف أن ابنه الصغير تغوط، فشوه ملابسه وملابس أبيه. غضب كراكوز الذي لم يتعود بعد على معاناة الأبوة ومشاكلها، فيرمي الطفل على الأرض في حنق، ما أدى إلى وفاته في الحال . يذهب كراوز ناحية الحنفية ليغسل يديه وملابسه، وعندما يعود إلى ابنه يرى الترهوني بجانب ابنه فيتهمه بقتله، ولكن الترهوني يدافع عن نفسه، ويرفض التهمة، وهنا يمنحه كراكوز (خمس فرنكات) نظير ردم الولد القتيل بسرية تامة .

ويعود كراكوز إلى البيت فيجد صهره ( كلوزا) في انتظاره يسأل عن أبن أخته الصغير الذي لم يره بعد، فيجيب كراكوز ببساطة أن الولد عاد من جديد إلى بطن أمه، وأن مسألة إحضاره إلى الحياة من جديد لا يكلف سوى ليلة واحدة ينامها كراكوز مع زوجته ( أمينا) .

3 – **لعبة السانية**[1]

كراكوز يدير مزرعة كبيرة يملكها ( الحاجيوان ) تنتج المزرعة الخير الوفير من الفاكهة والخضروات، ثم يجلب لها كراكوز عساساً من أهل البادية ليشرف عليها، ومع حضور شخصية العربي أو الترهوني تبدأ مقالب كراكوز التي تستند إلى استغلاله لسذاجة الترهوني، وأخيراً يطالب هذا العساس البدوي بمرتبه بحجة العودة إلى أهله لتفقد أمرهم، ولكن كراكوز يسخر منه سخرية لاذعة ويقترح عليه إجراء مباراة مصارعة، فإن غلب الترهوني فسوف يتحصل على أجره، وإن خسر المباراة فهو قد خسر أيضاً حقه . والعجيب أن الفكرة تلقي القبول عند الترهوني، فيشمر عن ساعديه وذراعيه ويشرع في المصارعة، وما هي إلا لحظات حتى يصرع كراكوز أرضاً، ولكن كراكوز يحتج مدعياً

1 – نشرت هذه اللعبة مع مقدمة تحليلية لها في مجلة ( تراث الشعب) العدد الثاني يناير، فبراير، مارس / 1981م.

أن (سرواله قد طاح)، فيقبل الترهوني . وفي هذه المرة يتمكن كراكوز من رفع الترهوني عالياً وإلقائه على الأرض، فيموت الترهوني، ويختفي كراكوز . وفي هذه الأثناء يدخل ( الحاجيوان)، فيجد السانية في حالة يرثى لها من الفوضى والإهمال، غير أن دهشته تزداد عندما يعثر على الترهوني مقتولاً في مزرعته، فيخشى أن توجه إليه تهمة القتل، فلم يجد بُداً من جرجرة جثة القتيل، والحط بها قدام دار كراكوز، ثم لاذ بالفرار، غير أن كراكوز، الذي كان يراقب الأمر عن كثب، يدفع بالجثة إلى مدخل دار (الحاجيوان ) الذى يشاهده، ويدخل معه في مشادة كلامية تنتهي باتفاقهما على أن توضع الجثة في نصف المسافة الفاصلة بين داريهما، وحين شرع (الحاجيوان) في قياس المسافة خطف كراكوز الجثة متعللاً بحجة نزول المطر، وكراكوز إنساني النزعة إلى حدّ يخشى فيه على الجثة من البلل!!

4 – **لعبة الحمام**[1]

( الحاجيوان) يبني حماماً كبيراً داخل المدينة، تديره زوجته الشابة (شلبيا)، فيما يسافر هو إلى الخارج، شأنه شأن رجال الأعمال الكبار، ويقصد الحمام عدد من النماذج البشرية، مختلفو الهيئة ومتباينو السلوك لغرض الاستحمام والاغتسال . وتسير الأمور على خير ما يرام إلى أن يحضر السيد كراكوز، فيدخل أولاً في هيئة بائع الورود، تبتاع منه (شلبيا) وردة بقرشين، غير أنه لم يعطها وردة، بل أعطاها حربة قبيحة الشكل أثار منظرها فزع واستياء (شلبيا)، بينما هرب كراكوز بعيداً وهو يضحك ويقهقه .

ويعود كراكوز مرة ثانية في هيئة بائع الطماطم، ويعرض بضاعته على (شلبيا) فتوافق على أن تشتري كيلو واحداً من الطماطم، وتدفع ثمنه مقدما، وما أن يتسلم كراكوز ( الفلوس) حتى يطلق ساقيه للريح.

وعندما يعود في المرة الثالثة يجد أمامه اليهودي بائع الأقمشة، فيضربه كراكوز ويأخذ نقوده ثم يطرده من الحمام . وهنا يلتفت كراكوز إلى (شلبيا) غاضباً ويطردها هي الأخرى .. ولا يكتفي بهذا القدر، بل يشرع في كسر أبواب الحمام وإتلاف محتوياته . وهنا يظهر ( الحاجيوان) فجأة ويراقب أعمال كراكوز الجنونية، وعندما يسأله (الحاجيوان) عن سبب ذلك يجيبه كراكوز قائلاً : إن زوجته تتعامل مع أناس سيئي الأخلاق . وتنتهي اللعبة بحضور ( بابا خوانب ) الذى يجلد كراكوز بالسوط عقاباً له على شين أعماله .

1 – نشرت هذه اللعبة، مع مقدمة تحليلية لها في مجلة ( تراث الشعب ) العدد الثالث – ابريل، مايو، يونيه/ 1981م.

5 - **لعبة فلوكة الحوّات:**

يبتاع ( الحاجيوان) قارباً صغيراً لصيد السمك ويشارك فيه كراكوز الذي يقوم بمهمة البحث عن صيادين مهرة، وتبدأ الأحداث المضحكة في اللحظة التي يشرع فيها الصيادون في صيد السمك.

فالزنجى ( إبراهيم ) مساعد الصياد يأتي بحركات مضحكة يقصد بها صيد السمكة في كل مرة، وأخيراً يطلب إبراهيم ملابس وأحذية وقبعة وغيره (ثمنا لسكوته، فيعده « الريس») بذلك قرب حلول العيد، فيسكت ويتم صيد السمكة الكبيرة، فتقلى وتشوى، وتكون جاهزة للأكل ،غير أن كراكوز يكتشف أنها ساخنة إلى أقصى حد فيطلب من ( الجاحيوان) الانتظار، بل النوم ريثما تبرد السمكة وتكون قابلة للأكل، وينام الاثنان والسمكة الشهية بينهما ولكن (الحاجيوان) استيقظ خفية، وسولت له نفسه أن يأكل شيئاً قليلاً منها، ولكنه ما أن مدّ يده حتى ضربه كراكوز على قفاه، فتدحرج (حاجيوان) كالكرة بعيداً، ويشرع كراكوز في أكل السمكة .. يتكرر نفس الحدث أكثر من مرة إلى أن يأتي ( قنبور)، ويطلب قليلاً من السمكة الشهية، فيرفض كراكوز طلبه، ويهدد قنبور بقوله : إنْ لم يتحصل على القليل منه، فإنه سيضطر إلى تمريغ السمكة في التراب، بل ويشرع فعلاً في تنفيذ تهديده، ولكن كراكوز كان أسرع في الدفاع على رزقه، فوجه لكمة هائلة لقنبور جعلته يختفي نهائياً، ثم تدخل شخصيات أخرى مثل بو سعدية، والترهوني ،وإبراهيم كلٌّ منهم يطمع في أن ينال شيئاً من هذه السمكة الخارقة، ولكن كراكوز يرفض مجاملتهم في وقاحة وجشع، وهنا يرمي إبراهيم كراكوز بحجرة كبيرة ويهرب فيتبعه كراكوز، وعندما يعود يجد (الحاجيوان) نائماً، ولكن لا أثر للسمكة، فيهجم على ( الحاجيوان) ويشرع في ضربه، وعضه بأسنانه.

6 - **لعبة الكاتب:**

يربح كراكوز بعض المال من القمار، فيحاول أن يوظفه في فتح دكان كاتب عمومي، ويجاهر بهذه الرغبة أمام صديقه ( حاجيوان)، ولكن كراكوز لا يجيد القراءة والكتابة، فيطلب من ( الحاجيوان) مساعدته في البحث عن شاب جميل يليق بهذه الوظيفة، فيستجيب له (الحاجيوان) ويعده بالبحث والمساعدة .

ولكن ( الحاجيوان) في الواقع كان يضمر شيئاً آخر، فلقد اتفق مع (قنبور) على مكيدة .. أين منها مكائد كراكوز جميعها، فاتصلا بزميل لهما يُدعى (كلوزة) ابتلاه الله بولد

شرس، اعتاد حمل عصاه، وضرب الناس، وهو فوّق ذلك أخرس، وأعور العين ويمتلئ رأسه بالقروح والندوب أي (فرطاس)، وطلبا من صديقهما ( كلوزة) أن يساعدهما في تكملة هذا المقلب على أن يكون أبنه الأسطوري هذا وسيلتهما لتنفيذ الخطة، وهكذا كان .

ذهب ( حاجيوان) إلى كراكوز ليزف إليه خبر حصوله على الشاب بالمواصفات المطلوبة، وعلاوة على ذلك، فهو يتقن ثلاث لغات، هي : اللغة العربية، والتركية، والرومية، وطلب من كراكوز أن يدفع مقدماً ثلاثين جنيهاً كمصاريف على الحساب، تساعد الكاتب العمومي الموعود على الذهاب إلى الحمام، لينظف نفسه و ليشتري ملابس جديدة تليق بمكانته ككاتب، فوافق كراكوز، واستلم ( الحاجيوان) النقود المطلوبة.

وفي اليوم المحدد وقف إبراهيم، ولد كلوزة أمام دكان كراكوز .. جفل كراكوز، وهو يشاهده أمامه بتلك الهيئة المزرية، وعندما سأله كراكوز عن سبب مجيئه أجاب بأنه الكاتب المعني . حاول كراكوز أن يوظف ذكاءه في إبعاد ابن كلوزة . ولكن الأخير هجم من فوره على كراكوز وأشبعه ضرباً بعصاه، بينما كراكوز يصرخ ويستنجد، ولا من مجيب حتى كاد يقتله، لو لم يهرب بعيداً . وهنا التفت ابن كلوزة إلى محتويات الدكان، وصار يكسرها قطعة قطعة، ويلقي يبعضها الأخر إلى الشارع .. وهذا خير جزاء لمن يكسب ماله من القمار.

7 – لعبة الخابية :

7 - الله أكبر

( الحاجيوان) يكتشف مكان خابية ملأى بالذهب مردومة في الأرض، ولكنه لم يتبين موقعها بدقة، ولذا قرر أن يستعين بالعفاريت والجان لتدله على هذه الخابية. ولابدّ له من رفيق يعينه في إعداد طقوس ( التعزيم)، وإحضار العفاريت، وليس أمامه غير كراكوز الذي يرفض الأمر رفضاً كاملاً بسبب خوفه الشديد من العفاريت، ولكن ( الحاجيوان) يجبره على مشاركته بالتهديد والوعيد تارة، وبالترغيب تارة أخرى.

وتبدأ طقوس ( التعزيم ) على الخابية المدفونة . يرتبك كراكوز في ترديد الألفاظ الصحيحة .. وشيئاً فشيئاً تستقيم لهما الأمور، وبعد قليل لا تخرج الخابية، بل يخرج العفريت صاحب الخابية، ويسحر ( الحاجيوان) فيتحول إلى خروف سمين، فيفرح كراكوز، ويسرع في بيعه إلى الجزار، ولكنهما لا يتفقان على السعر، فيأتي العفريت من جديد فيعيد( الحاجيوان ) إلى سابق حاله، ولكن مفعول السحر يلحق كراكوز، فيتحول

في التو إلى حمار يعتلي ( الحاجيوان ) ظهره ويشرع في الغناء، وكأنه يتشفى في كراكوز جزاء تصرفاته، وخوفه من العفاريت . يغضب الحمار، الذى هو في الواقع كراكوز نفسه، ويرفس برجليه حتى يسقط ( الحاجيوان) على الأرض .

ويظهر العفريت مرة ثالثة ليبطل مفعول السحر عن كراكوز ويكرر ( الحاجيوان ) محاولات التعزيم مهدداً العفريت بالقتل، إذا لم يستجب إلى رغبته في استخراج الخابية من جوف الأرض . وفجأة تظهر الخابية ملأى بالذهب، أصفر لمّاع كخيوط الشمس.

والآن .. كيف تتم القسمة بين الطرفين ؟

يقترح ( الحاجيوان ) ان يناما أولاً، وبعد ذلك يتم تدبير الأمر . وينام الاثنان وخابية الذهب بينهما، غير أن كراكوز الذي فطن لما يهدف إليه ( الحاجيوان ) يستيقظ، ويمدّ يده خلسة إلى فوهة الخابية ويلتقط القطع الذهبية، قطعة فقطعة . وعندما أغراه بريق الذهب فضل أن يأخذ الخابية بأكملها، وخبأها في مكان ما ليعود فيما بعد إلى مكانه، وينام بالقرب من ( الحاجيوان ) الذي يستيقظ فيما بعد فلا يجد الخابية، ولا شيء من الذهب، فيدخل في مشادة مع كراكوز يكون هو الخاسر فيها بطبيعة الحال.. وهكذا فإن ( الحاجيوان ) الذي انتصر على العفاريت يفشل أمام كراكوز .

### 8 – لعبة الغولة:

خرج ( الحاجيوان ) من بيت صهره بعد سهرة استمرت حتى ساعة متأخرة من الليل، وبينما هو في الطريق إلى بيته تراءى له شبح امرأة، فاقترب منه وحياه. وبدل أن يسمع التحية بأفضل منها، اقترب ذلك الشبح منه، وصرخ في وجهه صرخة قوية أدت إلى سقوط ( الحاجيوان ) على الأرض مغشياً عليه. وظل مرمياً في العراء إلى أن عثر عليه عساس الشارع الذي رشه، وبلل ريقه بقطرات من الماء . ثم حمله إلى بيته.

وفي الليلة التالية، وبينما كان ( الحاجيوان) جالسا مع كراكوز يحكي له عن قصته مع الغولة، وإذا بالغولة بشكلها المخيف والمرعب تمر أمامهما، فيغمى من جديد على ( الحاجيوان )، فيما يهرب كراكوز بعيداً .

وتنتشر في المدينة حكاية الغولة، ويكون لها قصة مع كل الشخصيات الكراكوزية بمن فيهم كراكوز نفسه، غير أن الناس لا تصدق وجود الغولة أصلاً، ويعتقدون أن اللعبة هي في مجملها مكيدة من مكائد كراكوز، فهو الذي يملأ معطفه بالنجارة، ويحاكي به شخصية الغولة ليرعب الناس، ويخيفهم، ولكن كراكوز يدافع عن نفسه دفاعاً لا يستجيب له احد،

لمعرفتهم التامة بكراكوز وأخلاقياته الشيطانية .. وينفذ حكم الناس على كراكوز قبل المداولة، فيُضرب ويُعاقب عقاباً شديداً . وتواصل الغولة جولاتها الليلية دون أن يتأكد الناس ما إذا كانت هي غولة فعلاً .. أم أن كراكوز اللعين هو صاحب هذه المكيدة التي كشفت عن مدى الجبن والخوف الكامن في نفوس الناس.

9 – لعبة القنطرة:

العُربي أو الترهوني، يجلس وحيداً يشدو بأغنية يتغزل فيها بالمرأة التركية، واصفاً رقة طبعها ونعومتها، وبياض بشرتها، وامتلاء جسمها بالشحم واللحم.

وفجأة يقطع أغنيته حينما يحس بقدوم ( شلبيا)، فيتحول الترهوني إلى جسر (قنطرة ) لتعبر عليه ( شلبيا)، ولكن شلبيا التي تعرف الطريق جيّداً تذهل لأول وهلة، ولكنها سرعان ما اكتشفت الأمر، وعرفت الترهوني من نبرات صوته فتأمره بالوقوف والكشف عن نفسه، ويقفز الترهوني ويقترب من (شلبيا) عارضاً عليها حبه، ومستعرضاً بين يديها ثروته وأمواله . وفي هذه الأثناء يدخل ( إبراهم ) اليهودي تاجر الأقمشة، ويفند كل ما قاله الترهوني لنكتشف في الأخير . أن الترهوني ما هو إلا سمسار في ( سوق الحمير ) ثم تأخذ اللعبة منحنى آخر عندما تطلب شلبيا من اليهودي أن يحضر لها بعض الأقمشة الجميلة، فيلبي اليهودي الأمر، ويحضر أنواعاً وأصنافاً من بضاعته، ولكنه قبل أن يدخل إلى بيت ( شلبيا) يظهر عليه كلبها الكبير الذي يشرع في مطاردة اليهودى قبل أن يتمكن منه ويعضه في فخده، وبينما اليهودي يصرخ بأعلى صوته يظهر كراكوز على أثر صراخه واستغاثته ويطرد كراكوز الكلب بعيداً، ولكنه في الوقت نفسه يسطو على اليهودي، ويأخذ ماله وبضاعته كلها ويطرده مهدداً إياه بالعقاب الشديد إن عاد ثانية إلى بيت ( شلبيا )، ويتجاوب قنبور مع اليهودي، ويتألم للظلم الذي وقع عليه، فيتحايل على كراكوز ويخطف منه الأقمشة ويعيدها إلى صاحبها اليهودي.

10 – لعبة الوصيف المكسورة رجله:

الوصيف، أجير أسود اللون يعمل في (سانية ) أي مزرعة ،رامي البوصيري استيقظ من نومه لتناول وجبة السحور، وبينما كان يكسر الحطب . هوى بفأسه الحادة على رجله فكسرها وسال دمه، فخرج سيده ( الحاجيوان) يبحث له عن طبيب، فيلتقي مع كراكوز الذي يزعم أنه يملك دواءً شافياً لمثل هذه الحالة ويطلب مقابل ذلك عشرين جنيهاً .. وبعد أخذ ورد يقبل (الحاجيوان ) وجيء بالوصيف إلى دار الطبيب كراكوز على حمار يجره

الترهوني . وبعد مشاهد مضحكة تدور بين كراكوز والحمار والوصيف يتمكن كراكوز من مداواة رجل الوصيف بفعل دواء، يزعم أنه ورثه عن جده الأكبر، وتتحقق المعجزة ويبرأ الوصيف من مرضه، ويشرع في الرقص تأكيداً على شفائه التام، ويكتب له كراكوز وصفة ينصحه فيها بعدم (أكل البازين ) وشرب ( الشاهي الأخضر)، ولكن الوصيف يفضل أن يموت على ان يترك شرب الشاهي .. ومن شدة فزعه يعود الوصيف إلى زوجته حوا (=حواء) ناسياً حماره أمام دار كراكوز .

ويدور الجزء – أو الفصل الثاني – من اللعبة حول هذا الحمار الذي يبيعه كراكوز لكلوزة بثمن مقداره سبعة جنيهات، غير أن الحمار يهيم على وجهه ويضيع . وهنا يعود الوصيف من جديد إلى كراكوز سائلاً عن حماره الذي نسيه قدام الدار . فينكر كراكوز علاقته بالأمر، وتستمر الأحداث على هذه الوتيرة حتى يكتشف قنبور وكلوزة سرقة الحمار ويطالبان كراكوز برد نقودهما، أما كراكوز الذى لا يملك شيئاً من المال، فيقترح عليهما حلاً بديلاً، هو غاية في الاستهزاء والسخرية، قائلاً :

( تعال الليلة في القهوة، نعطيك جبدة « سيبسي » – أي نفس من لفافة تبغ – وشوية قهوة .. ويره روح .. )

تنقل الأطراف المتضررة قضيتها إلى ( بابا خوانب ) الذي يأتي بعصاه إلى كراكوز، ويقوم بتفتيشه أولاً، وعندما لا يجد في حوزته شيئاً يخرج في صمت .. وتنتهى اللعبة .

**– مصادر الكراكوز:**

من السهل أن يكتشف القارئ جملة من الدلالات التي تعينه على معرفة زمان ومكان هذه اللعبات الكراكوزية . فعلى سبيل المثال، نجد إشارات عدة إلى العملة، فالمحبوب هو عمله تركية، والبارة هي عملة ايطالية استمر مفعولها حتى بداية عهد إدارة الاستعمار البريطانية، أما المليم والقرش والجنيه، فهي عملات ظهرت بعد الخمسينيات . ثم نعثر على الدلالات الزمنية من خلال جملة من الألفاظ التي تأتي على لسان الشخوص الكراكوزية سواء كانت كلمات تركية أو ايطالية، وأخيراً نعثر على المراحل التاريخية الثلاث التي مرت بها هذه النصوص الكراكوزية من خلال جملة يشير إليها (الحاجيوان ) في مسرحية الكاتب عندما يقول لنا كراكوز : إن الكاتب يجيد ثلاث لغات هي على التوالي العربية، التركية والرومية، وهي اللغات التي انتشرت في ليبيا. وهذا دليل على أن هذه النصوص كتبت أو بالأحرى أعيدت صياغتها في العهد الايطالي.

والواقع إننا نعثر على إضافات عديدة لا شك أنها من وضع المخايل محمد الوسطي الذي مارس هذا الفن إبّان العهد الايطالي وما بعده.

وبطبيعة الحال .. ليس مهمتنا هنا أن نثبت ونؤكد الأصول التركية لفن الكراكوز بشكل عام، ولكننا نريد الوصول فقط إلى أن هذه اللعبات الكراكوزية التي انتشرت في ليبيا هي لعبات ذات أصول تركية، وأن الموضوعات والقضايا التي تناولها هي موضوعات مستمدة من مصادر تركية أخذها المخايل الوسطي عن – مخايل آخر لم نعثر على اسمه بعد . وفي الإمكان ملاحظة التشابه الكبير بين هذه اللعبات وبين اللعبات التركية ؛ فلعبة الحمام [1]، وهي لعبة مشهورة في كل البلاد العربية – مأخوذة بالكامل من نص تركي، ففي النص نرى ( حاجيود HAVIGAN) يشترك مع الاراجوز في فتح أحد الحمامات العامة، ويحاول الاراجوز أن يدخل الحمام، وفي الوقت الذي تغتسل فيه النسوة، ولكن زوجة شريكه تمنعه من ذلك . وعلى الرغم من هذا، فإنها تسمح للشخصيات الأخرى التالية بالدخول : عربي، وهندي، مالطي، وأخيراً يهودي، ثم يعاود (اراجوز) الكرّة ليدخل وعندما يفشل في محاولته، يستدعي ( المسئولين ) ويوعز إليهم بأن هذا الحمام ما هو إلا ( ماخور ) [2]

وإن لعبة ( فلوكة الحوّات )، هي في واقع الأمر نفس المسرحية الظلية التي عرفت في تركيا بعنوان ( صيادو السمك )، وفيها يظهر (الاراجوز) وقد منع من صيد السمك، تطارده صيحات غير متوقعة من الزنجي (الخادم إبراهيم في الظلية الليبية ) وهكذا يجد الكراكوز أن عليه أن يَعِد ( زميله ) الزنجي هذا بطربوش، وحذاء أحمر، وفرملة (= صدرية )، و( كندرة وطاقية حمراء في فلوكة (الحوّات) ليتركه فى مكانه ( ثم يبذل الاثنان جهداً، ليبيعا ما معهما من سمك، ثم يخدعان ( هاجفاذ ) صاحب القارب.

ومن مقارنة النصين يظهر التشابه، وإن أختلف البناء ( الدرامي ) بينهما؛ ففي النص الليبي لا نجد فكرة بيع السمك، ولكننا نرى مكائد ومشاهد مضحكة تدور بين (الحاجيوان) وبين كراكوز حول من يفوز منهما بإلتهام السمكة .

وأن أحداث الجزء الأول من لعبة السانية نجدها بوضوح في «لعبة الليمون « التي يدق فيها اراجوز بوابة حديقة الليمون التي يملكها (حاجيوان ) الذي كان بصحبة مستأجرها، آنذاك . يحاول الاراجوز أن يسرق الإيجار من المستأجر، ولكنه ( يقتل ) في محاولته هذه .. أما فيما يأتي من أحداث، فاللعبتان مختلفتان كل الاختلاف ؛ ففي الوقت الذي فيه

1 – راجع نص هذه اللعبة في العدد الثاني / 1981 م من ( تراث الشعب ) كما سبق التنويه في الهامش (225) سابقاً.
2 – المسرح والسينما عند العرب – مصدر سابق – ص 96 .

لعبة الليمون أكثر قدرة على حبك المواقف المضحكة من خلال عودة كراكوز إلى الحياة (وهي مشاهد يستعيرها المخايل الليبي في لعبة الغولة ) إلا أن لعبة السانية تصل إلى مضمون أكثر نضجاً . وأكثر تهكمية على المصير الإنسان عندما نشاهد (الحاجيوان) وكراكوز يلعبان بجثة الترهوني، دونما مراعاة لحرمة الميت .

أما لعبة ( القنطرة ) فإنها تهبط فنياً وأدبياً عن المستوى الذي نجده في المسرحية الأصلية، التي تحمل عنوان ( قراقوز ضحية حياته ) وهي مسرحية تركية شاهد عرضها الكتاب والشاعر الفرنسي جيرار دي نرفال [1] في أحد مسارح استانبول حوالي سنة 1850، وكتب ملخصاً لهذه المسرحية في كتابه : رحلة إلى الشرق .

في هذه المسرحية الظلية يتحول كراكوز إلى ( قنطرة ) لكي يتجنب نظرات زوجة صديقه، فينبطح على الأرض قائلاً سوف أبدو كما لو كنت قنطرة، ثم يجعل انتفاخ بطنه كما لو كان قوساً، ويكمل شكل القنطرة برجليه وذراعيه. ولكن قراقوز ليس لديه احدوداب فوق كتفيه. وتمر جماعة من الناس وبعض الخيول والكلاب ثم دورية تتلوها عربة تجرها الثيران مليئة بالنساء وينهض قراقوز التعس في الوقت المناسب حتى لا يجعل من نفسه قنطرة لمثل هذه العربة الثقيلة [2]، ثم تتوالى الأحداث والمواقف المضحكة التي لم تستطع الظليات الليبية أن ترتقي إلى مستوى جودتها وإتقانها، وعلى أية حال لا نريد أن نتوسع في المقارنة بين الظليات التركية، والكراكوز في ليبيا، فهذا من شأنه أن يبعدنا عن دائرة البحث، ولكننا نود أن نلفت النظر إلى وجود العلاقة بينهما، وهي علاقة تعكس تأثر فنوننا وثقافتنا بتراث الغزاة الأتراك..

**- مكانة الكراكوز:**

وبالرغم من هذا التأثر فإن كراكوز قد تسلل إلى حياتنا، ودس أنفه الطويل في قضايانا الاجتماعية، وكان صريحاً في نقدنا إلى حدّ الوقاحة والإسفاف أحياناً . فلم تزده هذه القسوة الممزوجة بالسخرية إلا قرباً من ذواتنا وقلوبنا حتى أصبح أشهر شخصية تضمها

1 – جيرار دى نرفال /1855 : 1808 ) (GERARD DI NERVAL

واسمه الحقيقى جيرار دي لابرينوري . شاعر وقاص ورحالة فرنسي، وأحد أقطاب المدرسة الرومانسية الفرنسية، يجيد العديد من اللغات، ما ساعده على الترحال والاطلاع على عادات وثقافات الشعوب . عاش حياة قلقة وسيطرت على عقلة الأساطير والخرافات، وفكرة الموت وتناسخ الأرواح، فتداخلت في أعماله الحقيقة بالخيال، والأسطورة بالتاريخ لكنها تميزت بأسلوب سلسل، ولغة قوية، وصور جميلة . له رواية ( اورااليا/ AURELIA) ومجموعة قصصية بعنوان ( بنات النار/ LES FILLES DU FEU LES ILLUMTENS) وديوان شعر، وبحث حول (علماء الغيبيات/ LES ILLUMTENS) بجانب كتابه القيم (رحلة الى الشرق) مات منتحراً في أحد شوارع باريس بعد معاناة نفسية أوصلته إلى الجنون والفقر المدقع.

=للمزيد : انظر شخصيات وأراء – مجلة عالم الفكر العدد الثالث 1980م. ص .193 :208

2 – : دي نرفال . جيرار: رحلة إلى الشرق، ترجمة د. كوثر عبد السلام ... الدار المصرية للتأليف والترجمة. الطبعة الأول ( د.ث ) الجزء الثالث – ص ص . 53 – 59

برامج الحفلات الرمضانية . فإذا ذكر شهر رمضان، فإن شخصية كراكوز تتمثل في أذهاننا على الفور، وتبرز بوجهها ذي الملامح الدالة على الذكاء أو الدهاء والفطنة، وكأن كراكوز هلال آخر يشد اهتمام الناس، ويتطلعون إلى رؤيته ومتابعة مراحل تحوله، منذ اللحظة التي يكون فيها بحجم الظفر إلى أن يصير بدراً .. ثم يأخذ في التضاؤل والتصاغر حتى يعود ثانية كما الظفر، ثم يتلاشى معلناً فرحة العيد، وموعد تفجر بسمة الأطفال .. وبعد أيام ينساه الجميع، يغدو شيئاً بعيداً عن الذاكرة، وكأنه لم يكن يوماً مثار اهتمامهم وعنايتهم وفرحتهم .. هكذا هو، فنان الكراكوز في احترافه لمهنة المخايلة . يحنون إليه، يشاهدونه باهتمام بالغ وينصتون إليه في ذهول، ثم تتفجر ضحكاتهم التي يعبرون بها عمّا في أعماقهم كاشفين ما في دواخلهم من كبت وحرمان، فيكبر كراكوز ويتعالى قدره في نظرهم وهو أمامهم وجهاً لوجه، مسيطراً على أدواته، ومالكاً لناصية فنه، ولكن ما أن يخرج المتفرجون إلى الشارع . وتلفح نسمة الهواء البارد وجوههم حتى يتناسوه . ويصبح شيئاً عرضياً وطارئاً، وإذا شاهده أحدهم في الطريق فلن يحول إليه نظره، ولن يلقي عليه التحية، وأما إذا أرادوا الإمعان في شتيمة واهانة أحد، فإنهم يصفونه لك بقولهم : «فلان زي كراكوز» .

عبارة قصيرة تختزل سيرة ذاتية كاملة، فتعرف من خلالها أن المشار إليه بصيغة الغائب، إنما هو مخلوق يقف منطوياً في قاعدة الهرم الاجتماعي، منكفئاً على ذاته، يقضم أظفاره بعصبية، وارتباك متحاشياً النظرات والألفاظ .. وسوء السلوك .

اي معاناة مريرة كان يعيشها هذا الفنان الشعبي الظريف، المسكون بالفن والبهجة، وإذا كان فنان الكراكوز قد قدّم لنا ( بابات أو لعبات ) ساخرة فإن حياته الخاصة تبدو لنا لوحة ( درامية ) في اجل ملامحها (التراجيدية )، وأعتقد أن شخصية ( شارلو ) التي ابتدعتها موهبة الفنان (شارلي شابلن )[1]، هي أعمق شخصية فنية في تعبيرها عن المعادلة الاجتماعية الصعبة التي كان يعيشها فنان الكراكوز.

---

1 – شارلي شابلن ( 1889 – 1977م)
أحد نوابغ القرن العشرين، وأشهر شخصية سينمائية على الإطلاق . ولد بمدينة لندن من أبوين يعملان في مجال التمثيل، عانى الفقر المدقع، وقضى سنتين تعيستين في احد ملاجي الأيتام في لندن، سافر إلى أمريكا سنة 1912م، بصحبة فرقة ( كاريو الجوالة) وفي سنة 1913م. تعاقد معه أستوديو ( كيستون) بأجر 150 دولار في الأسبوع، وفي هذه الأثناء أبتكر شخصية ( شارلو ) المتشرد الظريف صاحب مشية البطريق= = التي كانت سبباً في ارتفاع أجره إلى مبالغ خيالية لم يبلغها أحد سواه . وفي أعوامه الأخيرة هجر الأضواء مفضلاً حياة العزلة في سويسرا، ليموت وحيداً قعيداً، لكن اسمه ترسخ في الأذهان بفضل 15 فيلماً توثق لفنه الرفيع الذي جمع بين الجد والهزل .
انظر : قصة السينما في العالم . تأليف آرثر نايت . ترجمة سعد الدين توفيق . نشر دار الكتاب العربي– القاهرة / 1967م، ص – ص 45 – 54.

هكذا عاش كراكوز القادم من ( بر الترك )، وهكذا ترعرع في الأحياء الشعبية وتفجرت ضحكاته وقهقهاته في مقاهي سوق المشير، ومقاهي برج الساعة وزنقة الريح في طرابلس، وفي شارع ( سيدى سالم) في بنغازي.. كان يتحدى نظرة الاحتقار بنفس القدرة التي تحدى بها الكآبة المرسومة على وجوه شعبنا بفعل ضجيج البارود، وفحيح السياط، وغياب الخبز والغذاء في عهود الظلم والاستعمار المتتالية .. وأخيرا كانت الغلبة له بعدما أختفى الذين كانوا يستعيرون أقنعة الوجاهة .. أو وجاهة الأقنعة، واختفت معهم نظراتهم الحارقة، والجارحة لكرامة الفنان المخايل، فأمسوا مجرد ذكرى، فيما أصبح كراكوز تاريخاً.

# الفصل الثالث

## ظواهر مسرحية أخرى

● **المنشدون المتجولون :**

تُحدثنا ( مابل تود ) [1] عن اولئك المنشدين الشعبيين الذين كانت تشاهدهم فى شوارع طرابلس وهم ( .. يطلقون أنغاماً ساحرة، وكان أحدهم وهو طويل جداً، وأكثر سواداً من الأغلبية، يرتدي حلة قصيرة جداً دون الرقبة، وذات كُمين قصيرين وكأنها تنوره، ويعزف ألحاناً بطريقة بسيطة غير معروفة للغرب، وكانت خطواته المتباعدة مليئة بعزة النفس المروعة .. ويضرب صديقه على طبل صغير غريب، ويغني ما بين الحين والآخر أغنية تصفها الكاتبة بأنها (مجمدة للدم) .

وتستطرد قائلة :

( وهَبَّ الأطفالُ السودُ، عندما نفذ النغم إلى مخيلتهم وتمكن منهم، يقفزون ويصرخون ويرقصون مثل المخلوقات المتوحشة، وقد أثارتهم الموسيقى الآسرة بشكل غريب ). [2]

ولم يكن خروج هؤلاء الرجال الغامضين – على حدّ تعبير الكاتبة – مجرد مصادفة . وإنما كان مرورهم يتم بشكل يومي، وروتيني تقريباً، حيث تحدث هذه المدة التى يشغلها هؤلاء الشعراء المتجولون، التى تبدأ، قرب شروق الشمس وتنتهي فى الليل، حوالي الساعة الثانية صباحاً ) ولا تترك لنا مجالا للاعتقاد بأنهم كانوا يمارسون أعمالاً أخرى بجانب تشخيصهم اليومي لهذه (التمثيلية السحرية ) وهذا يعني، أن هذه الفئة من الشعراء كانت محترفة، وتمارس هذا الفن على أساس التفرغ الكامل .

وتُحدثنا الكاتبة أيضاً عن عجوز أخرى اعتادت العزف على ( خمبية ) تشبهها المؤلفة بالبزق غير المتطور، ( وتغني بصوت عال مضطرب لا يتعب، كلماته تبدو مشحونة بمعانٍ مأساوية، تُذكر بقصص أعماق الصحراء المخيفة .)

1 – مابل لوس تود : MAPEL LOOMIS TODD

سيدة أمريكية زارت طرابلس، برفقة زوجها الفلكي دافيد تود (DAVID TODD) رئيس البعثة الأمريكية، مرتين إحداهما سنة 1900، والثانية سنة 1905م. لغرض رصد الكسوف ومن خلال هاتين الزيارتين وضعت كتاباً قيماً يعد نسيجاً فريداً بين كلّ ما كتبه الرحالة عن طرابلس، ليس من حيث شموليته ودقة ملاحظته فحسب، ولكن من حيث ما تميز به من روح التسامح والحب، فأهلتها هذه المشاعر النبيلة لإعطاء صورة جميلة من الصور الفنية والشعرية عن الحياة في مدينة طرابلس .

2 – أسرار طرابلس – مصدر سابق – ص ص. 158 – 162.

وتقول الكاتبة : إن هذه العجوز كانت تقف ساعات طويلة ( يحيط بها متفرجون مسحورين يزدادون بالتدريج كلما قاربت نهايتها).[1]

أما السيد عبد القادر جامي، فيحدثنا عن نموذج آخر من الشعراء المتجولين الذين شاهدهم فى مدينة غات، يطلق على هذه الجماعة لقب ( العتارة )، ولا يبدو أن فرقة العتارة كانت تحترف الإنشاد، كما كان عليه الحال عند الشعراء المتجولين الذين تُحدثنا عنهم السيدة (مابل تود )، ففرقة ( العتارة) لا تظهر إلا في الاحتفالات التي تعقد في الليالي المقمرة . ففي مثل هذه الحفلات الشعبية يعزف لكل واحد لحنه .. الخاص، ثم ( تقف شيخات العتارة على أحرار البلدة وعلى أعيان الطوارق، وعلى موظفي الحكومة، وعلى التجار .. وباختصار على كل من يمررن عليه فيغنين ويتلقين العطايا. ولكي يحصلن على مزيد من العطايا يرتبن ألحاناً، ويعزفن عزفاً مختلفاً خاصاً بأحرار البلدة، وكبار التوارق فيعجبهم ذلك، ويطربهم فيتنافسون فى إكرامهن، وأحياناً يراجع أحد التوارق الشيخة شخصياً لتضرب الطبل عليه، وتغني عليه وحده ساعات متواصلة، فيخرج كلَّ شيء من جيبه من نقود ويدفعها لها [2] . ويورد ( جامي) قصة طريفة حدثت أمامه، شاهد فيها شاباً من أحرار التوراق يحب الظهور بمظهر العظمة متكئاً على جدار .. وعلى رأسه فرقة العتارة الموسيقية التي هى عبارة عن زمارة قربة وثلاثة طبول تعزف وتدق بصورة جنونية، ظننت – والكلام للمؤلف – أنهم يفعلون ذلك لإغواء هذا الشاب المسكين لسلب أكثر ما يمكن من نقوده . وحاولت منعهم، ولكن الحاضرين هناك طمأنوني بأنهم يعزفون لحناً خاصاً يعجبه بناءً على طلبه، ومنعوني من التدخل)[3].

ولعل هذا الشاب الذي يحدثنا عنه ( جامي) يؤكد حقيقة وقفت عندها السيدة (مابل تود) حين قالت : إن الإصغاء طويلاً لهذه الألحان الصوفية لابُدَّ من يكون له أثر ملموس، ولذا فهي تنصح المستمع لأناشيد الشعراء المتجولين (بأن يمارس ضبطاً نفسياً واضحاً حتى لا يسير وراء هذه الأصوات المغرية مهما يكن ما ترمز إليه)[4] .

ويبدو أن ولع النساء بالموسيقى والغناء فى الجنوب الليبي كان شائعاً وموغلاً فى القدم حتى بات ملحوظاً لكلِّ من طاف زائراً بتلك الأراضي النائية .

1 – نفس المصدر السابق /ص.162
2 – جامي، عبد القادر من طرابلس الغرب الى الصحراء الكبرى – مصدر سابق – ص.157
3 – نفس المصدر السابق . نفس الصفحة .
4 – أسرار طرابلس – مصدر سابق – ص. 157

وتمدنا مذكرات الرحالة الألماني فردريك هورنمان [1] الذى زار الجنوب الليبي فى أواخر القرن الثامن عشر (1797م ) بهذا الانطباع حيث، يشير إلى طائفة من النساء يطلق عليهن اسم ( كادنكا / KADNKA) [2]فيقول :

( وتغني هذه الفتيات أغاني سودانية، ويستعملن الربابة فقط كأداة للموسيقى، وهي مشقوقة على شكل صدفة مغطاة بالجلد، مثبت بها ذراع طويل يُشد عليه وتر رفيع من شعر الخيل، ويعزف عليه باستخدام القوس).

ثم يستطرد هورنمان قائلا:

( وكنت مرة بصحبة «سيدى منتصر»، اخ السلطان، فى بيت صغير قريب من القصر عندما أمر بإحضار فتاة من الكدنكة وانصرف معها . وعندما رجعت سئلتُ أين كانت، فتناولت الربابة وأخذت تغني بالعربية أغنية مطلعها :

ما أحلى سيدى المنتصر ... إنه كماء النيل عذوبة)[3]

وبعد ربع قرن ونيف من رحلة الألماني هورنمان يحل بـأرض الجنوب الليبي سنة 1824م. الرحالة الأنجليزي الرائد الكسندر جوردون لينج [4]، فيكتب فى مذكراته ما

---

1 – فدريك كونراد هورنمان ( 1772 – 1800م)
(FEDERIC C. HORNEMAN) رحالة ألمانى يُعزى له الفضل فى بداية الاكتشافات العلمية لدواخل ليبيا . ولد في مدينة ( هلدشيم ) الألمانية، وحيث إن والده كان راعي لابراشية فى سكسونيا فقد اتجه هورنمان إلى دراسة الدين بجامعة (جوتشن)، وتخرج منها سنة 1791م. ثم درس العلوم الفلكية واللغوية، واختارته الجمعية الإفريقية بلندن للقيام برحلة لاكتشاف أفريقيا التي انطلقت من القاهرة سنة 1797م، وفي القاهرة اعتقل . وعندما احتل نابليون بونابرت القاهرة اجتمع هورنمان به وحدثه عن رحلته الطموحة، فوعده الأخير بالحماية وأمده بالمال .. بل ومنحه جواز سفر فرنسي .و استغرقت رحلته ثلاثة أعوام ،ثم توفى بمرض الدوزنطاريا بالقرب من منطقة مرزق.
انظر : مقدمة( رحلتان عبر ليبيا ) ترجمة ونشر دار الفرجاني .، انظر كذلك رحلته الموسومة بـ ( عاصمة فزان ) .

2 – لعل مراده : كنداكة، وتجمع على كنداكات . وهو لفظ شائع في السودان منذ القدم، ويطلق – أصلا – على الملكات المرويات ( نسبة إلى مملكة مروى : 750 – 350 ق.م)، وأشهر هؤلاء الكنداكات الملكة أماني شختي ( 26 : 20 ق.م)، التي ينسب إليها قيادة الحرب ضد الرومان في مصر .
انظر : محمد شريف علي : المرأة والدراما في السودان . مجلة المسرح العربي – العدد صفر، الصادر في مايو / 2009م – ص ص . 89 – 94.

3 – هورنمان، فريديك : رحلتان عبر ليبيا «عاصمة فزان » : ترجمة ونشر دار الفرجاني – الطبعة الاولى : 4931هـ . 1974م . ص. 141 . وانظر كذلك ترجمة نفس الكتاب التي نهض بها مصطفى محمد جودة . نشر مكتبة الفرجاني– طرابلس – ليبيا .الطبعة الأولى 1968 م . ص :94

4 – الكسندر جردون لينج ( 1794 – 1826) (ALEXANDR G. LAING)
ضابط من ضباط المستعمرات البريطانية، قام بمهمات ذات طابع جغرافي في الهند الشرقية وسيراليون وساحل العاج . عهد إليه وزير المستعمرات بمهمة اكتشاف مدينة تومبوكتو عن طريق طرابلس والصحارى حتى مجرى النيجر، انطلقت الرحلة من طرابلس سنة 1825م. ولكن قبل انطلاقها اقترن لينج بابنة القنصل الانجليزي وارنجتون، وصل لينج إلى غدامس ومنطقة فزان، ثم واصل سيره حتى تومبوكتو ومنها قفل راجعاً إلى طرابلس، لكنه لقي حتفه فى ظروف غامضة، فأحدثت وفاته أزمة سياسية بين القنصل الإنجليزي ويوسف باشا القرمانلي، حيث أتهم وزيره الدغيس بالسطو على مذكرات الرحالة لصالح الحكومة الفرنسية .
انظر : رحلة لينج فى كتاب ( رحلتان عبر ليبيا ) مصدر سابق – وكذلك كتاب : الرحالة والكشف الجغرافي فى ليبيا . تأليف : اتيليو مورى . ترجمة خليفة التليسى . نشر دار الفرجاني – طرابلس .

يؤكد استمرار ظاهرة ولع المرأة الجنوبية بالغناء والموسيقى، وذلك فى معرض حديثه عن زوجة مضيفه ومرافقه الذي كان يدعى ( الشيخ بابان) فيقول :

( و كان لها نوع من الكمان ذو وتر واحد، تستطيع العزف عليه بمصاحبة صوتها القوي نوعاً ما، ولكن النغمة تخرج حزينة )

ويضيف لينج قائلاً :

( وقد كنت أزورها أحيانا وهي تعزف على هذه الآلة ) [1]

وما هذه الآلة التى يشير إليها كلٌّ من هورنمان ولينج سوى آلة (الأمزاد) أو (القمبري)، حسب التسمية الشائعة فى طرابلس [2]، وهى تعد آلة مقدسة عند أهل الجنوب، وخاصة عند الطوارق الذين ما برحوا حتى هذا التاريخ يجتمعون فى ليالي سمرهم ( حول فتاة جميلة تجيد العزف على الأمزاد) فيتحلقون على كثيب رمل يستمعون في إصغاء يشبه الموت لصوت الآلة، وأصابع الفتاة تحرك بها أوتار القلوب، وتغني على أنغامها فتزيد الصحراء وسكونها الصامت رهبة وخشوعاً ليس له مثيل في غير الصحراء.[3].

**ب – الرواة الشعبيون:**

الواقع .. إننا لم نعثر على الشيء الكثير الذي من شأنه أن يساعدنا فى تقديم صورة واضحة عن هؤلاء الرواة . حتى كتاب السيدة ( مابل تود ) الذي اهتم ببعض جوانب تاريخنا الاجتماعي لم يسعفنا كثيراً في هذا الشأن، ولم يقدم لنا سوى إشارات مقتضبة توحي بشيوع ( رواية القصص والأغاني السحرية ) في أواخر العهد العثماني الثاني، التي كانت ( تقدمها زنجيات فى حفلات الزواج العربية ) بل إن السيدة « تود» تؤكد أن ترتيل القصص إلى دائرة من المستمعين يُعد من الحرف المفضلة لدى الإفريقيين .[4] ورغم أن الكاتبة لم تقدم لنا معلومات كافية عن مثل هذه الدوائر التى يتم فيها ترتيل القصص، إلا أنها تركت لنا فى المقابل وصفاً دقيقاً وصادقاً لما تركته هذه القصص في نفسها من خواطر وخلجات ،إذ تقول، لقد حملتني هذه القصص الملحنة تلحيناً رتيباً إلى أعماق الصحراء . وشعرت أن الرياح الطليقة تهب في وجهي، حين حملني الجمل النجيب السباق

1 – رسائل الرائد الكسندر جردون لينج 1824 : 1826 م. القسم الثاني من كتاب رحلتان عبر ليبيا . ترجمة ونشر دار الفرجاني . الطبعة الأولى 1334 هـ 1974 م. ص. 434.

2 – ثمة مثل طرابلسي يقول: ( فلان لا يجي دف ولا قمبري ) ويضرب لمن قل شأنه، وتدني قدره .

3 – القشاط، محمد سعيد : التوارق .. عرب الصحراء الكبرى . نشر مركز دراسات وأبحاث شؤون الصحراء – ط. ثانية 1989م.

4 – مابل تود – مصدر سابق – ص.162.

إلى مشاهد غريبة فوق الرمال المغمورة بضوء القمر.[1] .

لقد فعل الكابتن ليون خيراً إذ فسر لنا، على نحو غير مباشر، كنه ذلك الانبهار الذي أخذ بألباب السيدة الرقيقة ( مابل تود) عند سماعها أغاني الرواة الشعبيين، وذلك عندما اعترف بجمال الصور الشعرية لتلك الأغاني، مستعيراً بعض مفرداتها وتراكيبها وتشبيهاتها المفرطة رقة وعذوبة، فأنصت إليه وهو يقول :

( ولقد كانت بعض الأغاني التى نسمعها تضم صوراً شعرية جميلة، وعلى سبيل المثال .. العاشق يصف محبوبته كأنها شجرة نخيل حديثة النضج، سمرتها فى لون جناح الغراب الأسود، وأسنانها كاللؤلؤ، وعيونها كالشمس، ورائحتها كأنفاس الزهور، وكلماتها كالمسك، وصوتها كنغم الرباب،وقبلاتها عسل أو سكر مصري ).[2]

لكن هذه الأغاني القصصية التى يتحدث عنها ليون كانت أغانٍ ناطقة باللغة السودانية .. أي اللغة الإفريقية، مما يدل على أن الرواة الشعبيين كان أغلبهم من الأفارقة السود . فماذا إذن عن الرواة العرب الليبيين ؟ وكيف كانت أغانيهم؟

إن الكابتن ليون يعترف لها أيضاً بالجمال والقوة ويضعها فى مستوى الاغنية السودانية حيث يقول :

( لقد كانت الأغنيات العربية جميلة أيضاً وتسير على غرار الأغنية السودانية) ويوثق الكابتن ( ليون) كلمات إحدى تلك القصص الشعرية التي سمعها (من بعض الرواة الشعبيين في مدينة مرزق)، وكان بطل هذه الأغنية التي سنأتي على ذكرها هو أحد أولاد سليمان الذي ركب حصانه ليرى محبوبته . وها أنا أترك القارى الكريم أمام هذه الصور الجميلة التى تحملها هذه الأغنية القصصية:

( ها أنذا ،

أمتطي جوادي أذناه كالأقلام،

يجري كالظباء . لا يعرف أحداً سوى سيده،

وطاقيتي الجديدة تناسبني تماماً،

وسيفي حاد،

غدّارتي نظيفة ،

جرابي يلمع فى أشعة الشمس،

1 – نفس المصدر السابق. ص . 162.
2 – عاصمة فزان . مصدر سابق – ص ص 136 – 137 .

وكما يرف قلب الحمامة حينما تفقد صغارها،

كذلك يدق قلب حبيبتي حينما تراني

لن تسمح للكلب أن ينبح عندما تترك خيمتها بحجة البحث عن الحطب.

وإذا رآها أحد من أقربائها معي،

فلن تتعرض لنقمتهم، بل سأحملها على فرسي،

وأطير بها.

فجوادي أذناه كالأقلام ،

يجري كالظباء .

لا يعرف أحداً سوى سيده،

وطاقيتي الجديدة تناسبني تماما،

وسيفي حاد،

غدارتي نظيفة ،

جرابي يلمع فى أشعة الشمس).

**ج – صندوق العجب:**

هو أيضاً وسيلة من الوسائل الترفيهية الشعبية التى انتشرت فى المجتمع الليبي خلال العهد العثماني الثاني، وخاصة فى الليالي الرمضانية، وفى أيام الأعياد، ولا شك أن التسمية فى حدٍّ ذاتها تأتي كإشارة دالة على المكانة الفنية التى كان يحتلها هذا الفن فى الأوساط الشعبية، ففى سوريا والبلاد العربية يطلق عليه اسم (صندوق العجايب )، لما كان يقدمه من غريب وعجيب (بكلمات مغرية، لطيفة تشحذ الخيال ) .

وفى مصر سُمي بـ ( صندوق الدنيا ) ربما للأسباب الحرفية الراقية التى جعلت منه فناً يستوعب هموم الدنيا بأكملها، ويسرد ما فيها من قضايا وأفكار وحكايات، منها ما هو موغل في القدم، ومنها ما هو حديث العهد . فلقد كان صاحب الصندوق ( يروي شيئاً من السيرة الهلالية، أو من قصة الزير سالم وحرب البسوس، أو من ذلك الموضوع المفضل عندهم (السفيرة عزيزة )، وكثيراً ما ينشئون القصة ذات الحوار حول واقعة غير بعيدة كجرائم ( ريا وسكينة ) .[1]

1 – صالح، أحمد عباس : فنون الأدب الشعبي . نشر دار الفكر / القاهرة . الطبعة أبريل /1956م. الجزء الثاني ص.102.

وكيفما كانت التسمية فإنها لا تؤكد سوى حقيقة واحدة، ألا وهي قوة المتعة الفنية التي كانت تحققها حكايات وصور ( صندوق العجب) فى أذهان الناس.

وصندوق العجب هو عبارة عن صندوق صغير له فتحات مغطاة بزجاج، يوضع على منضدة أمامها مقعد خشبى يجلس عليه متفرج واحد، ذلك لأن الفرجة فى هذه اللعبة ليست جماعية، وإنما تتم على أساس التبادل والتناوب، حيث يتقدم أحدهم ويدفع ثمناً زهيداً لصاحب الصندوق، ثم يجلس على المقعد الخشبي، ويضع عينيه على الفتحات الزجاجية، فيما يغطي رأس المتفرج بقماش أسود ليحجب الضوء فيساعد على توضيح الصور التي يديرها صاحب الصندوق بواسطة (ذراع خاصة تحرك بدورها لوحات ورسومات مختلفة داخل الصندوق ثم يرافقها المؤدّي – صاحب الصندوق – بما يتناسب من الكلام الذى يضمنه أحياناً حكاية مسلية أو موعظة أخلاقية فى أحيان أخرى)[1] .

غير أن هذا الفن لم يلقَ العناية والاهتمام اللازمين، فلم يشر إليه جاكوب لانداو فى كتابه شبه الموسوعي عن المسرح العربي، ولم يذكره شوقى عبد الحكيم في ( موسوعة الفلكلور والأساطير الشعبية )، بينما نجده يأتي على ذكر عناصر مسرحية أخرى أقل أهمية من صندوق العجب، مثل مسرح ( العرّاسة)، ومسرح الفصول المضحكة النسائي، وغير ذلك . كما أن لبعض الدارسين العرب أراء تتصف بشيء من التحامل على هذا الفن – لأنهم ينظرون إليه من خلال المقاييس النقدية الحديثة . ولذلك فإن أحمد عباس صالح لا ( يعتبر قصص الحوار التى يلقيها صاحب صندوق الدنيا تمثيلاً). والدكتور سلمان قطاية ينظر إليه كشيء ( اقرب إلى التسلية منه إلى المسرح الحقيقي )[2] . إن مثل هذه الآراء متأثرة إلى حدٍّ بعيد برأي الناقد المصري المعروف محمد مندور الذي أشار في كتابه (المسرح ) إلى أنه ( ليس هناك أي شبه بين صندوق الدنيا وفن المسرح )[3] .

ورغم أن المجال لا يسمح لنا بمناقشة هذه الآراء، إلا أنه يمكننا أن نتساءل : لماذا نعتبر الراوي أو الحكواتي أو المقلداتي شكلاً من الأشكال الدرامية، وأصلاً من الأصول التي قام عليها المسرح العربي، وفي الوقت نفسه ننكر على (صندوق العجب ) أن يكون له هذا الدور ؟ رغم إن إمكانات المؤدّي في (صندوق العجب ) أكبر وأقوى من إمكانات الحكواتي . كما أن الفرجة في (صندوق العجب) هي فرجة تعتبر في مرحلة أعلى من الفرجة فى حلقة

1 – بوتيتسيفا، تمارا الكسندروفيا : ألف عام وعام على المسرح العربي . ترجمة : توفيق المؤذن . نشر دار الفارابي – بيروت . الطبعة الأولى – 1981 .ص. 105.

2 – قطاية، سلمان: المسرح العربي من أين إلى أين ؟ منشورات اتحاد الكتاب العربي – دمشق 1972 – ص. 67.

3 – مندور، محمد: المسرح . سلسلة الأدب العربي – رقم 1 : الفن التمثيلي. نشر دار المعارف – مصر. الطبعة الثانية – 1963 . الصفحة 24.

الحكواتي، وترتيل القصص. حتى إنه جاز القول : إن المؤدي فى ( صندوق العجب ) ما هو في حقيقة أمره، إلا امتداداً للحكواتي وبقية الرواة الشعبيين، ولكن بأدوات متطورة نسبياً . فصارت المتعة في هذا الفن لا تتحقق فقط بواسطة الإلقاء والإمكانات الفنية الخاصة التي يملكها المؤدّي أو الحكواتي وإنما تتحقق – وبإمكانات أوسع – بواسطة الصور التي تتحرك أمام المتفرج . وربما هذا ما جعل محمد مندور يلاحظ الشبه الكبير بين صندوق العجب وبين السينما.

وإذا كان صاحب الصندوق، في كل من مصر وسوريا، مولعاً برواية الأساطير والخرافات الشعبية، فإن ( صندوق العجب ) فى ليبيا، لا يبدو أنه كان يميل إلى رواية مثل هذه الأساطير والخرافات، وإنما كان مهتماً بالتركيز على الأحداث القريبة نسبياً إلى عصره، حيث اعتاد على رواية فصول من سيرة الأسرة القرمانلية التي قضى عليها الأتراك بعد عودتهم إلى ليبيا سنة 1835م. كما اعتاد أيضا أن يسرد حكايات مستمدة من أحداث الحروب المعاصرة مثل الحرب الروسية اليابانية التى وقعت سنة 1904م . وهذا من شأنه أن يدلنا على مدى اهتمام ( صندوق العجب) بالأحداث السياسية، بل يمكننا النظر إلى رواية سيرة الأسرة القرمانلية على أنها موقف سياسي يهدف إلى رفض الحكم العثماني.

أما بالنسبة للناحية الفنية، فيبدو واضحاً من خلال الأبيات الزجلية القليلة التى جاءت في كتاب ( ورقات مطوية ) [1] أن صاحب (صندوق العجب ) الليبي كان يستعمل الزجل كلغة فنية لحكاياته الشعبية، وهذا جانب تميز به صندوق العجب فى ليبيا على نظرائه فى مصر وسوريا، حيث كان السجع هو اللغة الفنية الشائعة فى تلك الامصار، وهى لغة الحكايات الشعبية المعروفة، بينما يأتي الزجل كلغة مبتكرة تعطي انطباعاً على تحرر صاحب (صندوق العجب ) من التبعية الحرفية التي تقع فيها الفنون الشعبية .

على أن قيمة الزجل لا تبدو لنا هنا كقيمة فنية فحسب، بل كقيمة أدبية وإبداعية أيضاً بما لها من دلالة على قدرة المؤدّي على الوضع والتأليف، ولقد رأينا كيف كان صندوق العجب فى البلاد العربية الأخرى يعتمد – فى الغالب – على السير والحكايات الشعبية، بينما صندوق العجب فى ليبيا كان يؤلف حكاياته المستمدة من الأحداث المعاصرة له . ولم يكن السجع أسلوبه المفضل فى التأليف، بل كان يفضل الزجل لأن ذلك أكثر وقعاً في نفس المتلقي الليبي المولع جداً بالزجل والشعر الشعبي .

والآن ..

---

1 – الأسطى، محمد: ورقات مطوية – مصدر سابق . ص ص 22 – 23 .

لا بأس من العودة بذاكرتنا إلى الوراء لنتخيل أنفسنا بين تلك الحشود التى ازدحمت في إحدى الليالي الرمضانية، في زاوية سوق الترك، نعم .. لابُدَّ من ملكة التخيل أن تسعفنا كي نستمتع قليلاً بحكايات صاحب ( صندوق العجب ) وهو يقول لذلك المتفرج الذي وضع عينه على فتحة الصندوق :

شوف الطوابي مبنية

شوف محمد علي

باشا راكب الحصان في المنشية

أو يقول :

شوف حرب اليابان والروس

شوف جتت بلا روس .[1]

**د – بو سعدية**

وإلى تلك التسالي والمساخر الشعبية ينتمى السيد ( بو سعدية ) الذى كان (يرتدي زياً قديماً يتألف من خوذة جلدية لرأس مغطاة بالأصداف، وعليها رأس طير كبير، وعلى الوجه قناع جلدي، وفي الوسط حزام من عظام الكلاب والثعالب).[2].

تقول الأساطير الإفريقية : إن ( بو سعدية) كان في وقت من الأوقات ملكاً على دولة مالي، وأنه كان يطمح إلى إقامة العدل في مجتمعه، ولكنه لم يستطع، فتخلى عن العرش وهام على وجهه بحثاً عن الحقيقة . ولكن طول البحث ذهب بعقله وأصيب بلوثة من الجنون، فصار يعلق على صدره نياشين وهمية مصنوعة من الخزف والعظام وغيره .[3]

وثمة رأي آخر يقول : إنه خُلع عن العرش، فهام على وجهه ينتقل من مدينة إلى أخرى، تلاحقه سخرية الناس واستهزاؤهم .[4]

والواقع إن هذه اللعبة الشعبية الشائعة في كلِّ الشمال الأفريقي تقريباً لا تشخص هذه الحكاية ذات الأبعاد التراجيدية، ولكنها تكتفي بتشخيص الحالة التي آل إليها ( بو

1 264 – تعتبر الحرب الروسية – اليابانية ( 1904: 1905 )إحدى الحروب الشرسة التي عرفتها المجتمعات الإنسانية في العصر الحديث، إذ حصدت 430 ألف قتيل من كلا الطرفين خلال سنة واحدة .

2 – مرتفعات آلهة الجمال – مصدر سابق – ص 44 . وانظر كذلك الصورة التي أثبتها الرحالة كنود لشخصية ( بوسعدية ) في كتابه : رحلة عبر الصحراء .

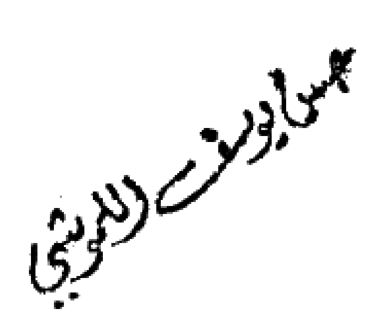
3 – يلاحظ هنا تشابه هذه الأسطورة بأسطورة بوذا الذي يشاع أنه كان ملكاً، ثم ترك الحكم وهام على وجهه بحثاً عن الحقيقة .

4 – ألف عام وعام على المسرح العربي – مصدر سابق – ص. 51

سعدية) إنها تركز اهتمامها على النتيجة دون الرجوع إلى الأسباب، وهذه إحدى خصائص الفن الشعبي، لذلك نرى الممثل الشعبي الذي يشخص شخصية ( بو سعدية ) يزين صدره ويديه بقلادة مصنوعة من القواقع وبقايا علب الأطعمة، وفى المغرب يضيفون إليه ذنب ثعلب تعلق عليه صناجات [1]

يطوف ( بو سعدية) الأزقة والحواري حاملاً على كتفه طبله الكبير (الدنقة ) ينقره بعصاه التي عادة ما تكون على شكل حرف (L) مصدراً منه إيقاعاً موسيقياً لا نشك أبداً فى انتمائه الإفريقي، ثم يشرع فى الرقص بحركات منسجمة على إيقاع طبله، فيما يتجمع حوله الأطفال وهم يصفقون ويرقصون. وحين يأخذ التعب منه مأخذاً يبدأ في التمثيل الصامت مقلداً بعض الحيوانات، أو النساء، أو يشاكس بعض الحاضرين بحركات مشبعة بروح الكوميديا منتزعاً بسهولة ضحكات الأطفال ومباركة الكبار الذين يسارعون بالتصدق عليه، كلٌّ منهم حسب قدرته ورغبته وحين يتحصل ( بو سعدية ) على ما يرضيه، أو لا يرضيه، ينتقل إلى مكان آخر ليواصل فيه تشخيصه ورقصه الساذجين .

إن شخصية ( بو سعدية ) وإن كانت تُتخذ دائماً كوسيلة من وسائل التسول إلا أنها استطاعت أن تزرع البسمة على وجوه الصغار يوم كان مجتمعنا يفتقر إلى الظُرف، وإلى الوسائل الترفيهية اللازمين لاستقرار هذه البسمة على الشفاه. ولقد استطاع هذا الفنان الشعبي، بفضل حرفيته الكوميدية العالية أن ينحت اسمه ورسمه فى ذاكرتنا [2]



1 – نفس المصدر السابق، نفس الصفحة .

2 – أعد الحاج محمد حقيق سيناريو سينمائياً عن شخصية ( بوسعدية)، ولكن للأسف لم يتم تصنيع هذا الفيلم حتى هذه اللحظة . كما يوجد في مكتبي – قسم المخطوطات المسرحية – مسرحية من فصلين عن هذه الشخصية . كتبها الأستاذ الصحفى الليبي محمد الشاوش ولعل من المفيد هنا أن أشير إلى أن الصحفى التونسي الهاشمي المكي، قد اتخذ من شخصية ( بو سعدية) شعاراً لصحيفته الساخرة ( أبو قشة )، التي أصدرها فى ليبيا سنة 1911م.

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

# البَابُ الثَّالِث

## مؤثرات أجنبية

# الفصل الأول

## المسرح في التشريعات القانونية

**طق ..طق .. طق**

كانت تلك هي الطرقات التقليدية الثلاث، انبعثت قوية من خلف الكواليس المعتمة، وفجأة عمّ السكون أرجاء المكان الذي أطفئت أضواؤه وساده لون بهيم . ثم فتحت الستارة بتؤدة وهدوء، بهتت الأنظار .. احتبست الأنفاس حارت ألباب جمهور النظارة الذين أسعدهم حسن طالعهم لمشاهدة تلك المسرحية فى باكورة عروضها ذات ليلة من ليالي أعوام الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادى . غير أن الفرقة المسرحية، صانعة ذاك الحدث الجلل، فضلت الصمت، فيما يبدو، ورضيت أن تنام ذكرياتها الفنية خارج نطاق التاريخ، فلم يوثق بادرتها الرائدة أحد من فنانيها، بيد أن الحقيقة – كما هى العادة – لم تعدم شاهداً، وما هذا الشاهد سوى وثائق المرحلة ذاتها، وهي وثائق تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

1 – وثائق تتصل بالتشريعات القانونية .

2 – وثائق ثقافية .

3 – وثائق مدنا بها الرحالة الأجانب من خلال ما دونوه من ملاحظات عن بلادنا.

لكن على القارئ الكريم ملاحظة أن هذه الوثائق لم تشر صراحة إلى عروض بعينها، ولم تذكر لنا عنوان مسرحية معينة، وإنما اكتفت بتسجيل الظاهرة في عمومها ملتزمة بأسلوب التلميح لا التصريح، وفي ذلك – أيضاً – بعض الخير بالنسبة لمهمة الرصد التاريخي، إذ به اهتدينا إلى تحديد الزمان والمكان الشاهدين على انحسار الستارة، وساعة تفجر الفن الجميل أمام بصر وبصيرة أهالينا. وسوف يقتصر حديثنا في هذا الفصل على القسم الأول من هذه الوثائق ويحتوي على خمسٍ منها ترجع إلى أزمنة مختلفة، إذ يعود بعضها إلى القرن التاسع عشر، فيما يعود بعضها الآخر إلى بدايات القرن العشرين . دعونا – اللحظة – نستعرضها واحدة فواحدة، آملين أن نحسن فن القراءة لما بين سطورها القليلة عدداً، الثمينة معنىً.

**• الوثيقة الأولى:**

فى 27 من شهر رمضان لسنة 1294 هجرية، الموافق 15 من شهر أكتوبر لسنة

1877 ميلادية، صدر فى مدينة طرابلس – لأول مرة – قانون البلديات، وهو قانون يتألف من 67 مادة . ويأتي القانون على ذكر المسرح فى المادة (الثالثة) التي تحدد وظائف البلدية واختصاصاتها . ولقد رأى المشّرع أن من واجب البلدية الإشراف والمراقبة والنظارة على عموم محلات القهاوي،[1] واللوقندات،[2] والقازينو[3]، والتياترو،[4] والملاعب، وكل محلة هي مجمع أناس، وأماكن التفرج والتنزه والأسواق العمومية الكائنة بداخل حدودها[5].

● **الوثيقة الثانية :**

ثم صدرت، ﭬ الربع الأخير من القرن التاسع عشر( لائحة الأحوال الممنوعة ) وفيها نلمس أول إشارة صريحة إلى الرقابة المسرحية، حيث أعطت الدولة لشواش [6] ومفتشي البلدية حق الدخول إلى المسارح لغرض التفتيش والتحري، ومتابعة العروض المسرحية متابعة دقيقة .

تقول اللائحة :

( مفتشو البلدية وشواشها مأذونون بالدخول ﭬ المحلات كالفنادق والحمامات والمغاير[7] والدكاكين، ومحلات التياترو، والملاعب، وسائر الأماكن التي يمكن دخول الأهالي فيها بالأخذ والعطاء لأجل التحري والتحقيق من الأمور الداخلة فى وظائفهم ). [8]

● **الوثيقة الثالثة :**

أما الوثيقة الثالثة، فهي تتمثل ﭬ تقرير أعده كاتب إيطالي عن (بلدية طرابلس من 1912 : 1924) . وفيه يتناول الكاتب جملة التشريعات القانونية العثمانية الصادرة ﭬ ( طرابلس ) بالنقد والتحليل . ورغم أن هذا التقرير لم يضف جديداً لموضوع بحثنا ﭬ نشأة المسرح الليبي، إلا أن أهميته تكمن ﭬ موافقته على ما جاء من إشارات إلى المسرح ﭬ بنود التشريعات والقوانين العثمانية، مؤكداً على أن البلدية كان لها اختصاص الشرطة

1 – مفردها مقهى، والصحيح ان تجمع على مقاه.
2 – كلمة إيطالية ومفردها (LOCANDA) وتعني فندقاً أو نُزلاً.
3 – كلمة إيطالية (CASINO) وتعني ملهئ ليلياً.
4 – كلمة إيطالية (TEATRO) وتعني مسرحاً.
5 – قانون البلديات . وقد نشرت منه 38 مادة من أصل 67 مادة، وذلك فى كتاب (بلدية طرابلس فى مائة عام ) نشرته بلدية طرابلس بمناسبة الذكرى المئوية لتأسيس البلدية . الطبعة الأولى 1973م. ص ص 114 : 120
6 – شواش، مفردها ( شاوش) وهي وظيفة عثمانية أشبه بوظيفة الشرطي.
7 – كذا فى الأصل .. وقد تكون جمعاً محرفاً لمفرد ( المغارة) وهي الكهف، والصواب إذن أن تجمع على مغاور ومغارات، وقد تجمع أيضاً على (غِيران) كما جاء فى قاموس مختار الصحاح .
8 – لائحة الأحوال المنوعة، نُشر جزء منها ﭬ كتاب ( بلدية طرابلس ﭬ مائة عام) مصدر سابق – ص ص 122 : 124 .

بالنسبة للآداب العامة، ومراقبة محال الاجتماعات العامة (المسارح – دور العرض – المقاهي – الملاهي – وما شابه ذلك). [1]

وتبرز درجة أهمية هذا التقرير عندما نعلم أن الكاتب الإيطالي كان – حسبما تشير بعض الفقر الواردة فى التقرير – يراقب الأحداث عن كثب . وأنه كان على دراية تامة بمجريات الأمور فى طرابلس أثناء الحكم العثماني الثاني.

**● الوثيقة الرابعة :**

إذا ما نظرنا إلى القوانين المالية، فسوف نلاحظ أن هذه القوانين لا تؤكد وجود حركة مسرحية نشطة فحسب، بل تؤكد وظيفة جديدة للمسرح الليبي. وأعني الوظيفة الاقتصادية، فلم تقتصر مهمة المسرح – بالنسبة للمؤسسات الاجتماعية والثقافية عربية أم أجنبية – على الإمتاع والتسلية والترفيه، بل تعدتها إلى وسيلة، أو مهمة تجارية، أصبح فيها المسرح مصدراً من مصادر الدخل الأساسية التي تعتمد عليها مثل تلك المؤسسات في توفير بعض المال ليساعدها على تنفيذ برامجها الإصلاحية أو الثقافية . إن المادة رقم (21) من قانون الجمعية النسائية العثمانية الصادر فى سنة 1909 تدلنا على هذه الحقيقة بمعناها الصريح، إذ تبين لنا ( أن واردات الجمعية تتكون من الاشتراكات والمساعدات، ومن بيع الأشياء المهداة في الأسواق الخيرية وحفلات التمثيل، وغيرها من أنواع التسلية ).[2]

**● الوثيقة الخامسة :**

ولعل قانون الدمغة الذي صدر في سنة 1324 هجرية الموافقة لسنة 1907 ميلادية، قد شجع على هذا الاتجاه، وساعد على انتشار المسرح داخل الجمعيات والمؤسسات الخيرية، إذ عبّر مشّرع مواد هذا القانون عن أريحية مفرطة تجاه هذه الجمعيات والمؤسسات، ونظر إلى المسارح التابعة لها نظرة مشفوعة بالشفقة كانت نتيجتها الإعفاء من رسم الدمغة، حسبما جاء في المادة رقم (20) من الفصل الثالث الخاص بـ ( المعافيات )، وتشمل رخص الملاهي، والمراسح والمراقص المعطيات في منفعة المكاتب والمؤسسات الخيرية والمذهبية [3].

وليست هذه المعافيات مطلقة في الواقع، وإنما هى مشروطة ومحددة وفق المادة (88)

---

1 – كتاب بعنوان : IL MUNICIPIO DI TRIPOLI DAL 1912AL 1924 ( بلدية طرابلس من سنة 1912 الى 1924 )، وهو عبارة عن تقرير يقع في (158) صفحة بالحجم المتوسط . أعده كاتب إيطالي . وقد طبع في كتاب في شهر أغسطس سنة 1924 م.أصدرته بلدية=طرابلس لتشارك به فى معرض البلديات الذي أقامته مدينة ( فيرشيلي) إحدى المدن الإيطالية – انظر كتاب ( بلدية طرابلس فى مائة عام ) مصدر سابق.

2 – الفن والمسرح فى ليبيا – مصدر سابق – الصفحة 223.

3 – جريدة طرابلس الغرب – الأعداد : 1170، 1172، 1173/ السنة 37 الصادرة فى عام 1324 هجرية الموافق 1323 سنة مالية .

من الفصل الثالث، التي تحدد الحالات التي تستوجب الإعفاء من دفع ( رسومات الدمغا)، وهي ( بلتات [1] الملاهي والمراسح [2]، والمراقص التي تحت العشرين قرشاً والعائدة منها إلى منفعة المكاتب والمؤسسات الخيرية والمذهبية[3]

أما الفرق المسرحية الخارجة عن نطاق هذه المؤسسات الخيرية والمذهبية فلم تحظَ بهذا الإعفاء، ولم تشملها أريحية المشرّع، بل أصر على وجوب دفع رسوم الدمغة على كلٍّ ( بلتات المراقص والمراسح والملاهي) في المادة الثامنة من القسم الثاني . فيما اختص الفصل الرابع من هذا القانون ( بكيفية أداء الرسوم ) وتنظيم عملية دفعها.

ويلزمنا بعض الحذر قبل أن ننظر إلى صدور هذا القانون، ونشره في صحفنا المحلية على أنه دليل صريح يؤكد وجود حركة مسرحية على نحو واسع خلال هذه المرحلة من الحكم العثماني، ذلك لأن هذا القانون لا يخص البلاد الليبية وحدها، وإنما هو قانون صادر من (الإدارة السنية لجلالة الخليفة الأعظم ) ويسري مفعوله على عدة مناطق وولايات تحددها المادة من الفصل التاسع على النحو التالي:

( يوضع هذا القانون موضع الإجراء بعد شهر من تاريخ نشره، ويراعى إجراؤه بعد ثلاثة أشهر في اليمن والحجاز وطرابلس الغرب وبغداد والبصرة وارضروم (كذا) والموصل ووان وتليس ومعمورة العزيز وديار بكر ولوائي بنغازي والزور ) [4].

ولا ندري ما إذا كان هذا القانون قد انطلق من العموميات، أم أنه انطلق من الوقائع الحية . أقصدُ هل كانت هذه البلدان التي يعنيها قانون الدمغة على علاقة مباشرة مع الفنون والملاهي حتى يصدر لها مثل هذا القانون، أم إنه كان لبعضها علاقة من هذا النوع فخصها القانون بالذكر . وبالإشارة، والنظر إلى غيرها على أساس المماثلة، وكيفما كان الحال فإن بلادنا كانت معنية بالأمر . والدليل على ذلك ما أحدثته قسوة المشّرع من ردود فعل سلبية على تجربتها المسرحية خلال تلك الفترة سببها ارتفاع قيمة الرسوم الضريبية حتى أصبحت فوق طاقة الفرق المسرحية، مما جعل السيد ( أبو قشة ) يحتج على هذه الآداءات . ويرى أنها تحدث ضرراً بمسار المسرح، ويقف حائلاً ومانعاً لتقدمه وتطوره، فيصرخ (أبو قشة) ويستغيث، ويطالب جهات الاختصاص بإلغاء أو تخفيف حدة هذه الرسوم الباهظة، فيقول:

1 – كلمة ايطالية ومفردها (BIGLIETTO) وتعني تذكرة .
2 – مصطلح عربي شاع تداوله بعد ظهور الحركة المسرحية في المنطقة العربية . وقد جاء ذكره فى مسرحية النقاش الأولى ( البخيل ) وقد جرى تعديله فيما بعد ليصبح (مسرح).
3 – جريدة طرابلس الغرب – مصدر سابق .
4 – طرابلس الغرب – العدد 1187/ السنة 37 الصادر فى 29/ محرم سنة 1325 هجرية الموافق أول مارت : 1323 سنة مالية.

( ما بال بلديتنا تضيق الخناق على مسرح التمثيل، وتطلب من الممثلين في أداءات باهظة، ربما كانت حائلاً ومانعاً لهم من تعاطي التربية والحكمة)[1].

ولئن كانت هذه الوثائق الخمس لم تزودنا بالتفاصيل الدقيقة – كما أسلفنا القول – فإنها قد استطاعت أن تقرب لنا الصورة في شمولها، وترسم لنا المناخ المسرحي العام الذي شاع في أواخر القرن التاسع عشر، وفي مستهل القرن العشرين، مما أمدنا بدلالات ساعدتنا على الوقوف أمام حقيقة مهمة مفادها أن البلاد الليبية قد عرفت – فعلاً – فن المسرح خلال العهد العثماني الثاني ،وإلا لما التفت إليه المشّرع القانوني، ولما اعتبره مؤسسة من المؤسسات الجديرة بالاهتمام والمتابعة .. والمراقبة أيضاً.

لكن .. قد يبدو لهذه الحقيقة وجه آخر يبرز ببروز سؤال مهم نصوغه على النحو التالي:

هل كان للعنصر الوطني مساهمات فعالة في هاتيك التجارب المسرحية التي ظهرت في ذلك الوقت الذي تشير إليه وثائقنا، خاصة تلك التي تعود إلى القرن التاسع عشر.؟

إن إجابتنا عن هذا السؤال المهم لن تتضمن الرفض المطلق( نظراً لغياب التفاصيل)، ولكنها في المقابل ستكون إجابة مختصرة ومتحفظة إلى حدّ يمكننا صياغتها في عبارة واحدة :

إننا لا نظن ذلك . .!

والسبب : أن المواطن العربي الليبي لم يكن، خلال القرن التاسع عشر الميلادي، مؤهلاً سياسياً واجتماعياً وثقافياً، بل وحضارياً – بشكل عام – لفهم التجربة المسرحية، واستيعاب أبعادها الجمالية والفكرية، والوظيفية . إن حالة عدم الفهم والاستيعاب لتجربة المسرح قد تكررت – فى حقيقة الأمر – في كلٍّ من لبنان وسورية ومصر، وهي مناطق كانت تتمتع نسبياً بنشاط ثقافي وفني واسعين . وبالرغم من ذلك فقد عبّر المواطن العربي في هذه الأقطار عن واقع الاستهجان، وعدم التكيف مع الفن الدرامي، وذلك من خلال مواقفه تجاه تجربة الرواد الأوائل ( النقاش 1847م – القباني 1865 – صنوع 1871م).

وعلى ضوء ذلك يميل بنا الاعتقاد بأن فرق الجالية الأجنبية الزائرة أو المقيمة هي وحدها التي كانت تمارس ذاك النشاط المسرحي الذي لمحت إليه تلك التشريعات القانونية. وهذا أمر تجليه بوضوح وثائقنا الثقافية، وتزكيه العديد من مدونات الرحالة، وهي جميعها مصادر على غاية في الأهمية، وسوف تقدم لنا خدمات جليلة عن نشاط فرق الجوالي الذي سنفرد له الفصل اللاحق من هذا البحث .

1 – صحيفة ( ابو قشة ) نقلاً عن كتاب : كفاح صحفى . تأليف : علي مصطفى المصراتي ..الطبعة الأولى – أكتوبر 1961/ص.178.

# الفَصْلُ الثّانِي

## الفرق الأجنبية

كان للجاليات الأجنبية في بلادنا امتيازات واسعة، إذ شملتها الدولة العثمانية برعايتها وحمايتها التزاماً منها بتطبيق بنود عدة معاهدات (باريس سنة 1856م – لندن سنة 1871م – برلين سنة 1878م )، التي أرغمت فيها الدولة العثمانية على توقيعها مع الدول الأوروبية التي كانت تسبب لها جملة من القلاقل والاضطرابات السياسية . ولعل معاهدة ( برلين ) كانت أكثر المعاهدات إجحافاً بحقوق الدولة العثمانية، وأكثرها مساساً بصيتها السياسي والمعنوي . ففيها أجبرت على منح الجاليات الأجنبية عدة امتيازات مذهبية وسياسية وتجارية على حساب السكان الأصليين، فاعترفت الدولة العثمانية بأنه ( لا يسوّغ التمييز في الاعتقادات الدينية في جميع أطراف السلطنة العثمانية حتى يخرج أحد من الأهلية والجدارة بجميع ما يتعلق بتمتعه بالحقوق المدنية والسياسية، وبدخوله في الوظائف والحرف المختلفة كيفما كان مقره).

كما فوضت معاهدة ( برلين ) القناصل، ونواب الدول الأجنبية حق حماية الجاليات الأجنبية في جميع أطراف السلطنة (وحماية محلاتهم الدينية والخيرية) واعتبرتها حماية رسمية[1].

وبموجب بنود هذه المعاهدات، وغيرها من المعاهدات ارتفع عدد الجاليات الأجنبية فى بلادنا،[2] وارتفعت أيضاً طموحاتها، واتسع نشاطها فأصبحت لها نواديها،[3] ومقاهيها،[4]

1 – انظر المادة (62) من معاهدة برلين فى كتاب تاريخ الدولة العليا العثمانية – مصدر سابق – ص . 404.

2 – تشير المصادر التاريخية إلى عشر جاليات أجنبية كانت تعيش في ليبيا خلال هذه الفترة، موزعة على النحو التالي :
1: إنجليز: 2.350/ إيطاليون : 620/ يونانيون:55/ فرنسيون :580 /هولنديون:29/ أسبان:100/نمساويون:44/ ألمان = 3.779 (عن محمد ناجي) يهود:8.000/ أوروبيون :5.000 = 13.000 ( بريتشيني نقلا عن كاوبر) يهود: 3.350/ اوروبيون: 3.300 = 6.630 ( عن كاوبر سنة 1894) يهود :12.000/ مالطيون: 3.000/ إيطاليون :1.000/ يونانيون:200/ أجناس أوروبية أخرى :200 = 16.400 (عن بانزة سنة 1908 ) إنجليز : 2.600 / إيطاليون :1.100 / يونانيون : 120 ؟ / فرنسيون : 700/ هولنديون :70/ أسبان: 150/ نمساويون وألمان : 100 = 5.540 ( عن كاكيا سنة 1911) مالطيون وإنجليز : 2.623 / إيطاليون : 930 / يونانيون :105 / فرنسيون :664/ هولنديون : 100/ أسبان :150/ نمساويون: 42 = 4.614 ( عن كورو سنة 1911).

3 – كان فى طرابلس، خلال هذه الفترة، خمسة نواد أجنبية هي : نادي أربيب، ونادي مكابي ( يهوديان )، نادي جالدوني ( إيطالي ) النادي الأوروبي، النادي التركي . انظر كتاب : حكاية مدينة تأليف خليفة محمد التليسي – الدار العربية للكتاب. لا . ط/ لا ت .

4 – كان يوجد في مدينة طرابلس وحدها ما يربو على 72 مقهى جلها كان خاصاً بالجاليات الأجنبية . انظر كتاب : ليبيا خلال الاحتلال العثماني، للرائد كاكيا. وكتاب : طرابلس في العهد العثماني الثاني : فرنشيسكو كورو .

ومدارسها ،([1]) ومعابدها ،[2] وصحفها، [3] ومطابعها ،[4] بل أصبحت لها حوماتها وشوارعها [5] التي تخصها دون غيرها، وعبر أزقة هذه الحومات كانت الجالية الأجنبية تمارس مشاريعها الواسعة في المجالات المتعددة، تجارية واجتماعية، وثقافية وسياسية في المقام الأول، ذلك لأن البلاد الليبية – وقتئذٍ – كانت محط أنظار الأطماع الاستعمارية، وذوي النزعة الشعوبية من يهود، وفرنسيين، وإيطاليين . ولقد تناول كثير من المؤلفين والكُتّاب مشاريع الجاليات الأجنبية بالبحث والدراسة بغية كشف النقاب عن خلفيات هذه المناشط التي كانت تزاولها الجاليات الأجنبية. ولم يبقَ خارج نطاق البحث إلا النشاط الثقافي الذي لم يحظَ بعد بدراسة جادة تبين مدى تأثره أو تأثيره فى النشاط الثقافي في ليبيا.

ولكن – إذا تحدث الرحالة بإسهاب، وتوسع، عن نشاط الجاليات الأجنبية في مجالات الغناء، والرقص، والموسيقى فإن الحديث عن نشاطها وتجاربها في مجالات الفنون المسرحية والدرامية لا يكون ممتعاً ومسهباً بنفس القدر، بل هو حديث يميل في العادة إلى التلميح والتلويح دون التوضيح والتصريح، فلا يوجد في مذكرات هؤلاء الرحالة ما يفيدنا إفادة كاملة وواسعة في فهم النشاط المسرحي للجالية الأجنبية، كأن تقرأ حديثاً عن فرقة مسرحية أو نقداً لعرض مسرحي صادف تقديمه وجود أحد الرحالة في بلادنا.

ومردّ ذلك لا يعود – في رأيي – إلى عدم ممارسة النشاط المسرحي داخل مؤسسات الجاليات الأجنبية ثقافية كانت أم اجتماعية، بل يعود – بالدرجة الأولى – إلى طبيعة المسرح غير المرنة ؛ إن المسرح نشاط يخضع لاعتبارات عدة تحول – أحيانا – دون انتشاره وشيوعه، فلا يصبح مظهراً من المظاهر التي يمكن لعين الرحالة أن تلاحظها بيسر وسهولة، كما تلاحظ غيرها من الفنون مثل الغناء أو الرقص . ومن هنا فإن خلو مذكرات الرحالة من الإشارة إلى المسرح في بلادنا، سواء كان المسرحيون عرباً أم أجانب، لا يعبر عن غياب المسرح بمقدار ما يعبر عن قلته وندرته، التي هي في الواقع دليل غربته. وكان سوء طالع الرحالة، وسوء طالعنا أيضاً، أن جولاتهم الاستطلاعية لم تصادف تواقيت

---

1 – كان في ليبيا خمس عشرة مدرسة أجنبية موزعة كالآتي :10 مدارس إيطالية، 3 مدارس فرنسية، مدرستان يهوديتان، راجع : ف . كورو : مصدر سابق.

2 – كما كانت على الأرض الليبية تقام 22 كنيس يهودية، وكنيستان فقط للنصارى، إحداهما كاثوليكية، والثانية أرثودكسية . راجع / ف. كورو : مصدر سابق.

3 – كانت تصدر فى ليبيا سبع صحف أجنبية هى : المنقب الإفريقي ( فرنسية) جورنالي دى تريبولي ( إيطالية ) صدى طرابلس ( إيطالية) الاقتصادي (إيطالية) نجمة الشرق (إيطالية) التقدم (يونانية ) الدردنيل ( يهودية).

4 – كانت في ليبيا خلال هذه الفترة ثلاث مطابع أجنبية وجميعها كانت مقامة على ارض طرابلس، وهذه المطابع هى : مطبعة أربيب ( يهودية) 2 – مطبعة تشويه (يهودية) 3 – مطبعة فنون الطباعة (إيطالية).

5 – كانت توجد في طرابلس حارة تُسمى حارة اليهود، وشارع يُسمى شارع الفرنسيس، وشارع الإسبانيول، وشارع الإنجليز، وما شابه ذلك .

تلك العروض، كما أن دوافعهم واهتماماتهم غير الثقافية لم تلح عليهم إلحاحاً صارماً في البحث والتنقيب عن هذا النوع من النشاط الثقافي.

وعلى الصعيد النظري .. لا يمكننا أن نتصور عزل الجاليات الأجنبية عن فن ألفته وعشقته مثل المسرح، ذلك لأن المسرح لصيق بثقافات الشعوب التي تنتمي إليها هذه الجاليات الأوروبية على اختلاف أجناسها، وتباين أرومتها، وإنه – أي المسرح – بالنسبة لها عنصر مهم من عناصر التسلية والترويح، وبذلك، فقد تخضع هذه الجاليات للأمر الواقع وترضى بعدم اللقاء اليومي. أو الموسمي، ولكننا لا نظنها ترضى بفكرة الهجران المطلق، والنسيان التام لهذا الصديق الحميم الموغل في ثقافاتها، وفي تقاليدها .

أما على الصعيد العملي، وعلى ضوء ما توفر لدينا من وثائق ومصادر فيسوّغ لنا القول : إن نشاط الجاليات الأجنبية المسرحي على الأرض الليبية كان واقعاً معاشاً . وكان هذا النشاط المسرحي يدور على محورين، يمثل المحور الأول الفرق الأجنبية الزائرة التي كانت تهدف من وراء زيارتها إلى ربط الجاليات الأجنبية بثقافاتهم القومية، فيما يمثل المحور الثاني الفرق الأجنبية المقيمة التي كانت تسعى لتصدير عاداتها الثقافية إلى السكان الأصليين، وتفرض فنونها على أذواقهم .

**أولاً: الفرق الزائرة :**

تقابلنا أخبار الفرق الأجنبية الزائرة مدونة في أربع وثائق محلية، ثلاث منها تتعلق بفرقة فرنسية، فيما تتعلق الوثيقة الرابعة بفرقة إيطالية، نرى ضرورة الوقوف أمام هذه الوثائق آملين في الحصول على بعض التفاصيل.

**أ – الفرقة الفرنسية :**

الواقع أن زيارة الفرقة الفرنسية لم تبدأ فى العهد العثماني الثاني، وإنما بدأت منذ زمن الحكم القرمانلي حسبما تدلنا على ذلك إحدى وثائقنا الثقافية، ونعني بها يوميات حسن الفقيه حسن، وتحديداً اليوميات ذات الرقم 1542، 1620، 1665 . حيث يشير في يوميته الأولى المؤرخة فى 8/رجب/ 1249 هجرية (= 1833م. ) إلى أن عدداً من رجال الحكومة الليبية، ونفراً من أعيان البلاد قد حضروا عرضاً مسرحياً هزلياً نظمته القنصلية الفرنسية، وذلك بناءً على دعوة وجهها إليهم قنصلها، ومما جاء فى الوثيقة قوله :

( توجه سيدي سليم كيخيا وأولاد مصطفى الأحمر، ومصطفى قرجي [1] رايس المرسى

1 – مصطفى قرجي: أحد أعلاج طرابلس، من أصل روسي – مدينة جورجيا، اعتنق الإسلام هو وشقيقه سليم، تزوج من ابنة يوسف باشا القرمانلي (فاطمة )، شغل منصب قبطان البحر، حيث كان له دور فعال في مقاومة الغزاة الفرنجة، وهو

،والحاج سليمان قرباع وسيدي محسن ابن شيخ البلاد [1] وكذلك سيدي محمد الدغيس [2]، الجميع عرض عليهم القنصل الفرنساوي[3] لأجل عنده كوميدته وتوجهوا إليه بالليل).[4]

ثم نعثر على عرض مسرحي آخر، تدور وقائعه بمنزل القنصل الفرنسي توثقه لنا اليومية رقم 1620 المؤرخة بتاريخ 6/ شعبان 1249هـ. وقد جاء فيها:

( ...وجاء قنصل الفرنسيس إلى الشاوش قبل العصر بحوش الباشوات وشرب قهوة، وذكر له بأنه الليلة عنده كوميديه بحوش القنصل نبغيك تجينا .قاله له: مليح، هذا ما وقع ؛ فتوجه إليه بعد المغرب الى ثمانية ساعات )[5].

ويأتى صاحب اليوميات الليبية على ذكر عروض القنصلية الفرنسية للمرة الثالثة، وذلك فى يوميته التي تحمل الرقم 1665 المؤرخة بتاريخ 22/شعبان التي جاء فيها : -

( عند العشاء خرج سيدنا – دام عزه – وسيدي سليم كيخيا من الحصار [6] وتوجهوا إلى حوش سيدي محمد الدغيس لأجل مضاعف، وبعده توجهوا إلى حوش القنصل الفرنساوي لأجل عرض عليهم القنصل المذكور لأجل جاعل كوميديه وكذلك توجهوا معاه أولاد مصطفى الأحمر، وروحوا بالليل )[7].

إنه لأمر غريب حقاً أمر هذه الكوميديا الفرنسية، وأول أوجه غرابتها يكمن في كونها عرضت في زمن مبكر مازالت فيه علاقة الإنسان العربي بالفرجة المسرحية لم تتأصل بعد، إذ إنها تسبق تجربة مارون النقاش بحوالي عقد ونصف العقد – تقريباً – وتأتي من حيث الترتيب الزمني بعد عروض الفرقة الفرنسية في مصر ،التي حدثنا عنها الجبرتي

---

صاحب المسجد المعروف باسمه.

1 – كان يشغل وظيفة شيخ البلد فى هذه الفترة المدعو الشيخ إبراهيم بن الطائف، حسبما ورد فى كتاب رودلفو ميكاكي عن طرابلس – ص . 236.

2 – محمد الدغيس : وزير خارجية طرابلس في عهد ولاية يوسف باشا القرمانلي . قال عنه شارل فيرو في ( حولياته ) إنه من الأشراف مولداً، معروف بسعة اطلاعه في الأدب العربي وبإتقانه للغات الأوروبية، وكان يبلغ من العمر < سنة 1832م.> حوالى خمسًا وثلاثين سنة، وكان حسن الخلقة ) وقد نهض الدغيس بأول محاولة ليبية فى مجال الترجمة، حيث نقل كتاب ( المرآة) لمؤلفها :الجزائري حمدان بن عثمان خوجة إلى اللغة الفرنسية وذلك ليطلع الرأي العام الفرنسي على جرائم حكومته في الجزائر . راجع : الحوليات : فيرو – مصدر سابق – ص.636.

3 – ويُدعى هذا القنصل شويبيل ( SCHWEBEL) وقد شغل منصب القنصل الفرنسي العام في طرابلس خلال الفترة 1831 : 1835م. نقل بعدها إلى تونس على اثر صدام دبلوماسي بينه وبين القنصل الإنجليزي . لعب شويبيل دور حمامة السلام في الحرب الأهلية التي اندلعت سنة 1832م. ضد الأسرة القرمانلية.

4 – حسن، حسن الفقيه : يوميات ليبية . تحقيق : ع. جحيدر . نشر مركز جهاد الليبيين / الطبعة الأولى . 2001: ص. 408: 409

5 – المصدر السابق : ص . 430.

6 – المقصود هنا الحصار الذي ضربه الثوار حول القلعة من أجل الإطاحة بعلي بك ابن يوسف باشا القرمانلي الذي نصب خلفاً لأبيه . راجع هذه الوقائع في هذه اليوميات، وكذلك في كتاب أحمد النائب، وفى مؤلفات :أ. روسي / د. ميكاكي /ش . فيرو / ك. برنيا.

7 – المصدر السابق :ص ص . 440: 441.

مشيراً إلى أنها من نتاج حملة نابليون على مصر . وبهذا تكون مدينة طرابلس ثاني مدينة عربية تشاهد عرضاً مسرحياً بالمعنى الاصطلاحي الدقيق للكلمة .

ومن غرائب أمرها أيضاً أنها عرضت في توقيت غير ملائم، حيث كانت مدينة طرابلس – عندئذ – تعاني الفوضى جراء الثورة الشعبية التي اندلعت ضد حكم يوسف باشا القرمانلي .

أما أشد مظاهر الغرابة فهو ما يحيط بها من كتمان، وما يكتنفها من غموض تام، حيث جاء ورودها في ثلاث يوميات دون الإشارة إلى عنوانها، وقد بلغ بها الغموض إلى حدّ أننا لا ندري ما إذا كانت هذه الوثائق الثلاث تتحدث عن كوميديا واحدة أم أنها تتحدث عن كوميديات متعددة، وبالتالي فإننا لا ندري ما إذا كانت هذه الكوميديات عرضت من قبل فرقة مسرحية واحدة أم من قبل فرق مسرحية عديدة قامت القنصلية الفرنسية باستضافتها ترويحاً عن الباشا الجديد، على باشا القرمانلي، الذي كانت تربطه علاقة حميمة بالقنصل شوبيبل .[1] فإذا كان صاحب اليوميات يشير إلى كوميديا واحدة لا غير، فإن المدة الفاصلة بين الوثيقة الأولى (8/رجب/1249هـ) وبين الوثيقة الثالثة ( 22/ شعبان 1249هـ.)، تفيدنا في معرفة المدة الزمنية التي استغرقتها تلك الفرقة المسرحية في إقامتها بأرض طرابلس، حيث تقدر هذه المدة بشهر ونصف الشهر – تقريباً – وهذه مسألة لا تبدو مقبولة بالنسبة لفرقة زائرة تقدم عروضاً مجانية،وداخل (حوش القنصل).[2] كما أنه لا يبدو منطقياً أن تبقى هذه الفرقة في ضيافة القنصل طيلة هذه المدة، يصرف عليها ويؤويها ويحرص على سلامة أعضائها في فترة مضطربة تتسم بالفوضى !

أما إذا كان صاحب اليوميات، فى إشارته إلى تلك الكوميديا في مواقع مختلفة من يومياته، كان يهدف إلى التنويه لأعمال مسرحية متعددة، وبفرق مختلفة، فإنه بذلك يقدم لنا إفادة ثمينة عن مدى اهتمام القنصل الفرنسي السيد (شوبيبل) بالمسرح، وحرصه الشديد على إشاعة هذا الفن في ربوع بلادنا ،عبّر عنه باستضافته لثلاث فرق مسرحية في مدة قصيرة لم تدرك الشهرين . على أن هذا لا يبدو أمراً عملياً لسببين اثنين : أولهما يعود إلى مجريات الأمور على ارض الواقع السياسي، حيث كان الثوار الذين كانوا ينظرون إلى القنصل الفرنسي نظرة ارتياب لصلته الطيبة بالباشا ويضربون حصاراً على الحركة

1 – من دلائل هذه العلاقة أن القنصل كان يساند أتباع الباشا سراً ضد الثوار ( انظر : ميكاكي)، ويذكر فيرو: إن على باشا ودع القنصل، عندما انهى مدة خدمته بطرابلس، بكلمات مؤثرة جاء فيها : لا أملك إلا أن أودعك باكياً، ولا أجد عزاءً عن رحيلك سوى في أن يؤكد لي جلالة ملك فرنسا بأن خلفك سيحرص على السلوك في كلِّ المناسبات مثل مسلكك) ص. 628.

2 – يقع هذا البيت الذى شاهد أول عرض مسرحي فى ليبيا، فى زنقة الفرنسيس قرب قوس ماركوس أورليوس وقد أعيد ترميمه وصار الآن مزاراً ثقافياً.

البحرية مما جعل حركة الملاحة شبه معطلة ومحفوفة بالمخاطر . وثانيهما يكمن فى رصد القنصل الإنجليزى (وارنجتون)[1] الذي كان على قدر كافٍ من الذكاء والفطنة والفظاظة أيضا، بحيث لا تسمح لذهنه المتوقد بإلقاء نظرة بريئة على تحركات تلك السفن الفرنسية التي كانت تحمل على ظهورها رسل الفن المسرحي إلى بلادنا.

إن هذه الاعتبارات تجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن فرقة المسيو شوبيبل ليست فرقة زائـرة، وهي أيضا ليست فرق متعددة، بل هي فرقة واحـدة مقيمة، سعت القنصلية الفرنسية إلى تأسيسها أسوة بالفرقة المسرحية الفرنسية التي تأسست في مصر، والتي تكفلت الصحف المصرية بتغطية أخبار فاعلياتها الفنية منذ بداية القرن التاسع عشر، وربما حظي شوبيبل بالاطلاع على هذه الصحف أو بعضها .

إن ما يشجعنا على هذا الظن هو مشاهدة الباشا وسليم كيخيا وأولاد مصطفى الأحمر للعروض الكوميدية ثلاث مرات ؛ مرة واحدة فى شهر رجب، ومرتين اثنتين فى شهر شعبان .. أتراهم كانوا على درجة من فراغ البال والسلبية تسمح لهم بمشاهدة عروض معادة ..!؛ فتأمل .

كان يمكن الاكتفاء بهذا القدر من الحديث عن هذه الوثائق الثلاث نظراً لغموضها وعجزها عن الإفصاح، ومن ناحية ثانية باعتبارها تشير إلى عروض مسرحية تمّت داخل نطاق ضيق كما تصرّ اليوميات، لكنني أرغب في المزيد من الاستطراد في هذا الشأن بغية الوقوف أمام الحاشيتين اللتين ذيل بهما الأستاذ المحقق عمار جحيدر [2] اليوميتين المتصلتين بتلك الكوميديا الفرنسية . ففي الوقت الذي رأى فيه الأستاذان محمد الأسطى وعلي مصطفى المصراتي إمكان الاستفادة من هاتيك اليوميتين (في تاريخ الحركة المسرحية في ليبيا)، نرى الأستاذ جحيدر يبدي تشكيكه مطالباً بضرورة إيجاد (قرائن أخرى من أرشيف القنصلية الفرنسية) قبل الأخذ برأي الأستاذين . وقد بنى شكه على عدة اعتبارات لم يحالفه التوفيق في أيٍّ منها، كان أولها تفسيره غير الدقيق لكلمة

1 – هُمر وارنجتون : (HEMMER WARRINYTON ) بدأ حياته الوظيفية ضابطاً في الجيش، ورقي حتى وصل إلى رتبة عقيد، شارك في الحرب الأسبانية، وبسبب استهتاره بالانضباط العسكري وخلافه الدائم مع رؤسائه تمّ إبعاده عن الجيش . وفي هذه الأثناء تزوج الابنة غير الشرعية للملك جورج الرابع، وتم تعيينه قنصلاً عاماً في طرابلس التي وصلها مع بداية 1814م. وقد لعب العقيد وارنجتون دوراً خطيراً في الحياة= =السياسية في ليبيا إبان فترة حكم يوسف باشا القرمانلي وابنه علي الذي كان يلقبه ساخراً بـ (علي بارة) وكان وارنجتون يكن للفرنسيين عداءً شديداً يفسره فيرو على أنه نتيجة لانكساره في الحرب الأسبانية أمام المارشال ( سولت) الفرنسي الذي هزمه شرّ هزيمة . راجع : ش. فيرو – حصريًا – وبقية المصادر التاريخية المعنية بهذه الفترة .

2 – عمار جحيدر : من مواليد 1952. متحصل على ليسانس فى الحضارة من جامعة الأزهر، وماجستير في التاريخ من تركيا سنة 1996م. وهو عاشق كبير للتاريخ والتراث الثقافي الليبي، وله في هذا الشأن انجازات حسنة تأليفاً وتحقيقاً، بجانب ميوله الشعرية التي انعكست آثارها على دراساته وأبحاثه التي اتسمت بلغة سليمة وأسلوب سلس.

(كوميدته) الواردة فى اليومية الأولى حيث قرأها على أنها ( كوميديتا) وأثبتها في الهامش العاشر الوارد على الصفحة 408 فى الجزء الثاني من ( اليوميات الليبية) بالحرف اللاتيني (COMEDITA)، وهذا اختراق غير جائز لروح النص. وطفق يسأل ويبحث في المعاجم المتوفرة لديه عن معنى الكلمة حتى تبين له أنها (تعني توفر وسائل الراحة والضيافة لديه) ثم يعلق على ذلك بقوله (ويفيد السياق أنه يعني : ذهابهم تلبية لدعوة القنصل إلى سهرة بمنزله للترويح على أنفسهم عن جو الحرب المضطرب)، وكأن الأستاذ جحيدر – هنا – يترجم لنا نصاً صينياً مع أن نص اليومية بالغ الوضوح ولا يقبل التأويل، أو المزيد من التحليل والتعليل .

أما كلمة ( كوميدته) التي حار في فهمها، فقد استبعد احتمال وقوعها في خطأ إملائي تغير فيه موقع النقطتين من أسفل إلى فوق، فصارت (كوميدته) بدلاً من (كوميدية) وهذا بالضبط ما يؤكده سياق اليومية الثانية التي لم تنجُ هي الأخرى من نظرة الارتياب والتشكيك رغم صراحة النص، وسلامة رسمها الإملائي.

ومن ناحية ثانية .. إذا تجاوزنا احتمال وقوع مثل هذا الخطأ الإملائي فإنه من غير المستبعد أن يكون المسيو شويبيل قد نسب هذه الكوميديا عمداً إليه لسبب من الأسباب نسبها إلى نفسه، إما باعتباره ممولاً لتلك الفرقة الكوميدية، وإما باعتباره مؤسساً لها، وإما باعتباره مؤلفاً لنصها المسرحي، وليس هذا بالغريب في شيء، فالرجل كان يقف على خلفية ثقافية واسعة نلمس آثارها واضحة في نصوص رسائله التي استفاد منها السنيور ميكاكي في وضع بعض نصوص كتابه عن طرابلس في العهد القرمانلي .

إن نظرة الارتياب عند الأستاذ جحيدر مردّها إلى عدم عثوره على (قرائن أخرى)، إذ عاد الأستاذ المحقق (إلى وصف رسمي لحفل استقبال بمقر القنصلية، دعي إليه يوسف باشا وابنه عثمان باي خلال سنة 1826م. بمناسبة عيد الملك، ومع فخامة الحفل ومواتاة الظروف آنذاك ) فإن الأستاذ المحقق لم يعثر في ذلك الوصف على (أية إشارة إلى التمثيل وما إليه).

ولا يفوتني هنا إلا أن أعبّرَ عن شديد إعجابي بهذا الاحتراز الذي يبديه الأستاذ عمار جحيدر، فذلك برهان حرصه على إبانة روح النص، وآية حذقه في فن التحقيق، وهو بذلك أهل للإعجاب والتقدير، إلا أنني أراه – في هذه المسألة تحديداً – قد اشتط، وغالى في الاحتراز متجاوزاً يقينية النصوص وتكرارها لذات المعلومة، وهو لا شك يعلم أن اليقين يبطل التخمين .

أما ما لاحظه من خلو ( أية إشارة إلى التمثيل وما إليه ) رغم فخامة الحفل (ومواتاة الظروف )، فذلك لسبب بسيط جداً، وهو أن القنصل الفرنسي آنذاك لم يكن هو نفسه المسيو شويبيل، وربما لم يكن على شاكلته من حيث ولعه وعنايته بالفن والأدب، فالمسألة ينبغي أن ننظر إليها على أنها متصلة بالاستعداد الشخصي، وليست متصلة بطقس الاحتفالات الرسمية .

وأنه لمن التناقض بمكان أن يبحث الأستاذ جحيدر عن مناسبة، ومبرر موضوعي لعرض هذه الكوميديا في زمن الحرب الأهلية، وهو – في الوقت نفسه – يعترف أن دعوة القنصل لأولئك الأعيان كانت تهدف إلى ( الترويح عن نفوسهم من جو الحرب المضطرب)، أليس هذا – في حدّ ذاته – مبرراً موضوعياً؟ أم أن الأستاذ المحقق يرى مانعاً في أن يكون الترويح بواسطة الفرجة على مسرحية هزلية .؟ وهكذا نرى أن الأستاذ جحيدر يعترف بالغاية ولكنه يطعن فى الوسيلة .. رغم أنف النصوص .

ب – الفرق الإيطالية:

ربما ألفت الفرق الإيطالية زيارة الأراضي الليبية أكثر من سواها، وتجشمت مشاق السفر وعناء الترحال تحت غايات أخرى غير ظاهرة لغيرها . وذلك لأسباب ثلاثة، أولها : لقرب المسافة بين البلدين، وثانيها : لارتفاع عدد الجالية الايطالية في ليبيا، وثالثها : دوافع الأطماع الإيطالية في ليبيا التي بدأت تظهر صراحة مع منتصف القرن التاسع عشر على أثر الاحتلال الفرنسي لتونس، مما جعل الحكومة الإيطالية توظف كلَّ وسيلة ممكنة تمكن رعاياها من العبور إلى أرض الميعاد[1].

ورغم هذه الأسباب والدوافع التى تجعلنا نفترض شيوع مثل تلك الزيارات الفنية فإن أخبار زيارات الفرق الايطالية تغيب عن مصادرنا، ولا نجد لها حضوراً يتسق مع حضورها الفعلي حيث أن أقدم إشارة إلى زيارة إحدى الفرق الايطالية للأراضي الليبية في العهد العثماني الثاني يرجع إلى عام 1875 . حسبما تشير وثيقة عثرنا عليها بين أوراق وطنابير أديبنا الكبير، وكاتبنا النحرير الشاعر أحمد الفقيه حسن – الجد [2] وهي عبارة عن

1 – من المعروف أن الأطماع الإيطالية في ليبيا بدأت تظهر على السطح السياسي منذ أن احتلت فرنسا الأراضي التونسية سنة 1881م، حيث اتخذت خطوات عملية بالخصوص تمثلت في إرسال بعثات جاسوسية نهض بها الرحالة ما نفريدو، وهايمان، ومارمول الذين زكوا فكرة الغزو في مذاكرتهم وتقاريرهم، ما جعل إيطاليا تسرع إلى إبرام اتفاق مع فرنسا بعدم التدخل المتبادل بين الدولتين في سنة 1900م، وهي السنة التي أخذ فيه الرأسمال الإيطالى يزحف إلى ليبيا متمثلاً في شركة الملاحة البحرية، وفي بنك روما، وفي عدة مؤسسات تعليمية واجتماعية.

2 – احمد الفقيه حسن – الجد ( 1843 : 1886م)

كاتب وشاعر مطبوع، ينحدر من أسرة عريقة في الحياة الوظيفية والاقتصادية، لها صلة بالعلم والأدب ؛ فهو نجل المؤرخ حسن الفقيه حسن، الذي كان عضواً بمجلس= =الشورى،وصاحب اليوميات الليبية – المشار إليها في سياق البحث – تولى الفقيه حسن – الجد قلم الإنشاء العربي في العهد العثماني الثاني، مما عمق لديه حب الاطلاع والتبحر في مهنة الأدب . وقد خلف لنا آثاراً شعرية ونثرية كثيرة، قام الدكتور جبران بتحقيقها، نحيل إليها القارئ الكريم للتوسع والاستزادة.

رسالة بعث بها إلى صديقه المدعو أحمد افندي المهدوي ( جد شاعرنا الكبير أحمد رفيق المهدوي) أوردها الدكتور محمد مسعود جبران [1] ضمن دراسته الشاملة عن أدب أحمد الفقيه حسن – الجد نستدل من خلالها على(إحدى الزيارات التي نهضت بها بعض الفرق الكوميدية الإيطالية إلى طرابلس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر)[2].

إن هذه الرسالة الوثيقة لا تستمد قيمتها – في الواقع – من كونها توثق لنا تلك الواقعة المسرحية البعيدة الآماد فحسب، وإنما تستمدها أيضا من أمرين آخرين ؛ فهي من ناحية تعكس لنا مظهراً من (مظاهر صلة الحركة الثقافية في ليبيا بغيرها من الحركات في العالم)[3]. ومن ناحية أخرى فهي تعتبر أول محاولة أدبية ليبية ترفرف بأجنحتها حول مفهوم النقد الفني بلجوئها إلى وصف بعض ما جرى فوق حلبة التمثيل رغم قصرها وسجعها المتكلف . ولهذه الأسباب مجتمعة نجد أنفسنا مضطرين لاستعراض محتوى هذه الرسالة :

يقول صاحب الرسالة بعد الديباجة المعتادة التي يذكر فيها أوصاف ومناقب المرسل إليه، وتقديم اعتذاره عن التباطؤ في الرد مؤكداً له عن استمرار محبته بكلمات رقيقة مسجوعة جاء فيها : -

(بيد أني يا نعم الحبيب، والأخ القريب عن سنن المحبة ما حلت، ولا عن الوداد عدلت، ولا بالأيام اشتغلت غير أنه طلعت علينا من الايتاليا (=إيطاليا) بدور صيّرت كوكبنا في خنس وغور، وعطلت شموسنا من النور، إنْ طلعت فلا تسأل عن الحيارى، وإنْ تجنين فناهيك بتجني بنات النصارى « وترى الناس سكارى وما هم بسكارى»....)

وبعد هذا اللف والدوران، والإقبال والإدبار حول القصد والمعنى أراد به الكاتب تشويق وتهيئة ذهن المرسل إليه لاستقبال ذاك الخبر الجلل نراه يلخص لصاحبه حقيقة الأمر في سطر واحد يقول فيه :

( وخلاصة هذا الأمر، أتت كوميديا إيطالية جلبت لنا كل بلية ).[4]

ولئن كانت الرسالة لم تفصح عن مدة إقامة هذه الكوميديا الإيطالية، وعن الوقت الذي استغرقه وجودها في طرابلس، فإن الاهتداء إلى هذه المسألة يمكن الوصول إليه من

1 – محمد مسعود جبران : من مواليد مدينة طرابلس سنة 1946 – حاصل على شهادة الدكتوراه فى الأدب الأندلسي من جامعة محمد الخامس بالمغرب، له مؤلفات عديدة عنى فيها بالأدب الليبي دراسة ونقداً وتحقيقاً اتسمت بمنهجية رصينة وحس نقدي سليم.
2 – جبران / محمد مسعود: احمد الفقيه حسن – الجد وتحقيق ما تبقى من أثاره . مركز دراسات الجهاد .ص 50.
3 – نفس المصادر السابقة – نفس الصفحة .
4 – نفس المصدر السابق – نفس الصفحة .

خلال حصرنا للمدة التي انقطع فيه حبل الترسل بين أديبنا الذي انشغل كياناً ووجداناً بتلك الكوميديا، وبين صديقه المهدوي الذي ظل يواصل كتابة رسائله من متصرفية بنغازي دون أن يتلقى الرد عليها، مما استوجب اللوم والعتاب اللذين أخجلا كاتبنا فيرد معتذراً :

( ... هذا وبينما أنا في تقديم الاعتذار عن عدم الرسائل، وأخذ ارتفاع التخلي من طالع الوسائل، وإقامة الدلائل، إذ وردت علينا نميقتكم[1] الأخرى فخجلنا، ولما طالعنا ما بها من العتاب دهشنا، واتسع الخرق عندها على الراقع، ومالي سوى سماحكم من شافع). [2].

ما يهمنا هنا هو اعتراف الكاتب بأنه قد تلقى رسالتين – على أقل تقدير – وهاتان الرسالتان يحتاج وصول كلٍّ منهما إلى مدة زمنية تقدر بشهر كامل، وإذا أضفنا فترة انتظار بين رسالة وأخرى يكون الناتج ثلاثة أشهر، وهي المدة الافتراضية لإقامة الكوميديا الإيطالية في طرابلس . وليس من الميسور فهم هذه العملية الحسابية، وإدراك مصداقيتها إلا بالرجوع إلى حركة وسائل الاتصال السلكية واللاسلكية في العهد العثماني الثاني [3].

**ثانيًا – الفرق المقيمة :**

أ - فرق الطائفة اليهودية – الطرابلسية :

في سنة 1881م. نزل بطرابلس الكوميدي الإيطالي ( برماتيو باتولي ) وقام بها حتى سنة 1883م. وخلال إقامته القصيرة هذه اتصل ببعض الشخصيات اليهودية الطرابلسية ووقف على مناحي الفوضى والقلق التي كانت تعيشها هذه الطائفة، فما كان منه إلا أن تقدم من رموز الطائفة اليهودية ناصحاً إياهم بالاعتماد على الفن المسرحي، ليس في حل مشاكل الطائفة الاجتماعية فحسب، بل والاعتماد عليه في إشباع حاجاتها الروحية أيضاً .

ويبدو أن هذه النصيحة الواعية برسالة المسرح قد لاقت هوىً في نفس التاجر اليهودى الملقب بالحمريطى، ويدعى ( مبوراخ يهودا حسان) الذى أخذه الحماس للفكرة، فأنشأ في سنة 1882م. مسرحاً يهودياً حمل اسمه، وكان ذلك دافعاً قوياً للطائفة اليهودية –

1 – اي رسالتكم، ومراده إطراء رسالة صاحبه ؛ فالتنميق في اللغة يعني التحسين والتزيين.

2 – المصدر السابق : نفس الصفحة .

3 – يشير فرانسيسكو كورو في كتابه ( ليبيا أثناء العهد العثماني الثاني) إلى أن الخدمات البريدية في دواخل ولاية طرابلس كانت تتم بواسطة مراسلين راجلين، والفرسان والهجانة .. وكانت الساعات المحددة لقطع المسافات تقدر بواقع 15 ساعة لكل مائة كيلو متر . أما بالنسبة للبريد ( الذي يصل عن طريق البحر إلى طرابلس، والخاص ببنغازي فيوجه البريد العثماني عن طريق السفن الإيطالية المتجهة إلى تلك المدينة ) وطبعا يحدث هذا كلما أمكن ذلك . فإذا كان هذا واقع الخدمات البريدية في مستهل القرن العشرين فكيف كان حاله في الزمن الذي عاش فيه كاتبنا ؟

الطرابلسية على خوض تجربة المسرح بغية ترسيخ معتقدهم الديني، وإبراز شخصياتهم اليهودية، معتمدين في ذلك على العروض المسرحية المستلهمة من الأسفار اليهودية، مثل قصة ( الملكة استير)، وقصة ( يوسف الصديق)، أو على تلك العروض المستلهمة من الأساطير والملاحم اليهودية، وفى مقدمتها قصة (شمشون ودليلة)[1] ولقد تواصل النشاط المسرحى للطائفة اليهودية الطرابلسية – وإن كان على نحو متقطع – حتى العقد الرابع من القرن العشرين حيث برز من بينهم ممثلون وممثلات حفظت لنا جريدة (صدى طرابلس) أسماءهم مثل الكوميدي جينو نوس فايس، وقويدو كوريل، والدو فورتى، ومن الممثلات : لولي حسان، ستيلا جيرلاندو، روزانا كورتيني ونيانكا نونس.[2]

**ب – فرق ايطالية :**

وهى فرق كثيرة منها الإيطالية والصقلية واليهودية ممن نعثر على أخبارها في النوع الثالث من وثائقنا، وهي تلك التى مدنا بها الرحالة الأجانب، وإن كانت هي أيضاً تفتقر إلى التفاصيل، وتعوزها نظرة التخصص .

لا مراء في أن وجود مسارح على أرض بلادنا، تحمل أسماء شخصيات أجنبية أو هويات قومية لدليل عميق يؤكد ما كان للجاليات الأجنبية من مساهمات في تنشيط الحركة المسرحية إبان العهد العثماني الثاني، وها هو الكاتب الايطالي (جوستيانو روسي [3] الذي زار طرابلس خلال الفترة الواقعة بين 1901 و 1902م، يمدنا بحقيقة مؤكدة في هذا المجال حين يقول لنا ( إنه شاهد مسرحاً صغيراً يحمل اسم المسرحي الإيطالي « غالدونى » [4] تعرض به الفرق الإيطالية، وبعض المغنيات اليهوديات اللواتي يرقصن رقصة البطن على مشهد من النظارة العرب). [5].

وفي هذه الفترة نفسها زار طرابلس الكاتب الإيطالي (أنجلو بتشولي) وألّف كتاباً تحت

1 – الأحول : خليفة محمد : الجالية الاجنبية في ليبيا – بحث نشر ضمن كتاب المجتمع الليبي : منشورات مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية / الطبعة الأولى ص 140. واورد المعلومات ذاتها في المصدر اللاحق .

2 – الأحول : خليفة محمد : يهود مدينة طرابلس الغرب – منشورات مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية – الطبعة الأولى. ص: 32 – 23 .

3 – جوستيانو روسي (J.ROSSI) رحالة إيطالي حلَّ بليبيا لأغراض سياسية، وهو أحد الذين قرعوا طبول الحرب، وحذر بلاده من إضاعة الفرصة في احتلال طرابلس، لذا ركز في رحلته على معاينة الأوضاع الدفاعية،وعلى عدد السكان وأوضاعهم الاقتصادية= وضمّن ذلك في كتابه ( طرابلس وتونس اليوم )، انظر ملخص رحلته فى المرجع اللاحق .

4 – كارلو جالدوني: 1793 – 1707 ) CARLO GOLDONI م.)

أشهر مؤلف مسرحي إيطالي في عصر النهضة، ولد بمدينة فينيسيا بإيطاليا رحل إلى فرنسا وأقام بباريس وبها وافته المنية . كتب بعض مسرحياته باللغة الفرنسية . ألّف أكثر من ثلاثين مسرحية، أشهرها مسرحية المروحة ( 1763 ) وثلاثية الاصطياف ( 1761 ) ومسرحية في إحدى أماسي الكرنفال (1764م) كان شديد التأثر بمسرحيات الأقنعة أو الكوميديات المرتجلة . له كتاب ( المسرح الهزلي – 1750م) طرح فيه تعريفه النظري الكامل للإصلاح الاجتماعي والمسرحي أيضاً.

5 – التليسي، خليفة محمد : حكاية مدينة، مصدر سابق . ص ص 196 : 201.

عنوان ( البوابة السحرية للصحراء الكبرى ) تحدث في الفصل الرابع منه عن كيف أنه (أمضى ليلة في بعض ملاهي شارع الزاوية بما فيها من رقص وآلات موسيقى )، ويصور ما شاهده بدقة وعناية، ويعطي فكرة عمّا كان يدور في ملاهي المدينة في ذلك الوقت)[1].

ثم زار طرابلس الرحالة الأمريكي ( جورج ي. ودبيرى ) G.E.WOODBRRY ووضع هو الآخر كتاباً حمل عنوان ( شمال أفريقيا والصحراء ) نُشر سنة 1914 . وصف فيه ( أحوال مدينة طرابلس في الليل من حيث وسائل الإضاءة، ومن حيث وسائل التسلية من مقاه ومسارح . وما كان يتم في هذه المسارح من تمثيليات وألعاب)[2].

ولقد قرأ على مسامعي الصديق المرحوم الدكتور محمد صالح القمودي [3] تلخيصاً للكتاب باللغة الفرنسية عثر عليه في إحدى مكتبات باريس يتحدث فيه مؤلفه عن كاتب مسرحي إيطالي كان يعيش في طرابلس أثناء الحكم العثماني الثاني، وقد ألّف ما ينيف عن مائة مسرحية بين قصيرة وطويلة تناول في بعضها جانباً من الحياة الاجتماعية الليبية . وقد عرضت جلُّ هذه المسرحيات على مسارح طرابلس .[4]

**ب – فرق أجنبية أخرى :**

ومن ناحية ثانية .. كانت توجد فى مدينة طرابلس عدة أندية أوروبية، وهى أندية كانت ملتقى ومركز تجمع للطبقة الأرستقراطية من الأجانب وموظفي القنصليات، مثل النادي الأوروبي الكائن بميدان ( السيدة مريم) الذى يشير إليه السيد روسي فى كتابه ( طرابلس وتونس اليوم )، أو النادي اليهودي الذى يرأسه تاجر يهودي يدعى ( أربيب) [5]، وهناك غيرها من الأندية التي يذكرها الرحالة في مذكراتهم ويومياتهم تجعلنا لا نشك مطلقاً في حقيقة مساهمات هذه الأندية في مجال المسرح، ولو بقدر قليل من حيث الكم، والبسيط من حيث المضمون والشكل.

---

1 – نقلا عن ( المختار في التاريخ الليبي ) تأليف : د. مصطفى بعيو نشر الدار العربية للكتاب – الجزء الثاني – ص 191 .

2 – نفس المصدر السابق .

3 – محمد صالح القمودى : من مواليد 1943 – 2012م. درس بجامعة السربون بفرنسا، ونال درجة الدكتوراه في العلوم الإنسانية . يعد أحد مؤسسي الرواية الليبية، وقد صدرت روايته الأولى سنة 1970م. بعنوان ( انتقام السجين )، له اهتمامات مسرحية ملحوظة، حيث قام بترجمة بعض المسرحيات من بينها مسرحية (بنادق الأم جرار) لمؤلفها برتولد بريخت .

4 – لقد وعدني هذا الصديق الودود أن يهديني نسخة مصورة من هذا الكتاب . ولكنه لم يفِ بوعده. وكنت آمل أن يفعل ذلك قبل رحيله. كما كنت آمل أن يقوم بترجمة ونشر محتويات الكتاب المشار إليه لعله بذلك يلقي المزيد من الأضواء على خفايا المسرح الليبي، ولكنه – للاسف – رحل إلى جوار ربه قبل ان يفعل شيئاً مما كنت أمل.

5 – لعله ( روبين أربيب) ذلك التاجر اليهودي الذي يشير إليه الرائد كاكيا فى كتابه (ليبيا خلال الاحتلال العثماني الثاني / ص . 94) وهو من حاملي الجنسية الإنجليزية، وكان وكيلاً بالعمولة، كما كان يشارك مواطنين إنجليزيين في شركتين تجاريتين إحداهما للمأكولات والمصنوعات الأجنبية، والثانية للأصواف والجلود.

**ج – الفرق التركية :**

فى شهر أكتوبر من سنة 1905 م. أسس نفر من ضباط الجيش التركي(جمعية تمثيل) ضمن الاحتفالات بعيد ميلاد ( السلطان عبد الحميد)، [1] وقدمت (جمعية التمثيل ) هذه عرضاً مسرحياً ابتهاجا بصدور قرار سلطاني يقضي بترقيتهم، وفي مقالة طويلة بعنوان ( صورة عريضة التشكر ) كتب هؤلاء الضباط رسالة شكر مفتوحة إلى ( حضرة المشير ذي الدولة رجب باشا [2] آمر الفرقة السلطانية العالي . نُشرت في جريدة طرابلس الغرب في عددها الصادر بتاريخ 13 شعبان / سنة 1323هـ – الموافق 13/ أكتوبر 1905م. وقد جاء في هذه العريضة ما يلي :

(.. ولما كان القيام ببعض ما يجب من الشكر على هذه العاطفة التي لا تضاهي شيء الصادرة تفضلاً من لدن جلالة الخليفة الأكرم، وكذا تعريف سمو قدرها في درجة الاستحالة لخروجه عن الطاقة البشرية فلا يسعنا نحن أفراد هذه الهيئات الصادقة إلا أن يصبح كل فرد منا ضحية مغلولة بانقياد في أسباب عزه وإجلاله وشوكته وإقباله بهذه الوسامات العالية المركبة من خطين جديدين ومن رقبة حمراء ويزداد انقيادنا كلما نظرنا لهذه القيافة المقدسة وأن يكون عبداً مطيعاً للأوامر مدمي الأيدي مجتثاً للأرواح نحو أعدائه ).

إلى قولهم :

( وهذا وقد اتخذنا هذا الاحتفال المخصوص جمعية تمثيل لحساباتنا المكنونة متجمعة في قلوبنا الدعوات الخيرية التي هي أساس ورد كل قلب صادق كأنها في قلب رجل واحد، وتجاسرنا من غير حد لتقديم هذه العريضة فريضة الشكران في هذا الباب.. الخ ). [3].

ولم تحمل عريضة التشكر هذه أسماء الضباط الذين تجشموا عناء كتابتها، ولا تأتي

---

1 – السلطان عبد الحميد ( 1842 – 1918م.)

هو السلطان العثماني عبد الحميد عبد المجيد خان الثاني، ارتقى تخت السلطنة في شهر اغطس 1876م.خلفاً لشقيقه السلطان مراد الذي تخلى عن الحكم لأسباب مرضية وأطيح به إثر ثورة 1908 التركية بعد أن ظل جالساً على تخت السلطنة ما ينيف عن ثلث قرن، سفك خلالها من الدماء ما منحه عن جدارة لقب ( السلطان الأحمر ) .

راجع : المنجد فى الإعلام، وكتاب : تاريخ الدولة العليا – مصدر سابق –

2 – رجب باشا : هو الوالي التاسع والعشرون من ولاة العهد العثماني الثاني ،من أصل ألباني . نصب وال على طرابلس في الفترة الواقعة بين 1904 : 1908 . بدأ حياته عسكرياً وظل بها حتى وصل رتبة فريق، شارك في الكثير من المعارك التركية – الروسية، ويعتبر رجب باشا أحد زعماء تركيا الفتاة التي أطاحت بالسلطان عبد الحميد، =وقد عين وزيراً للحربية بعد انتصار الثورة، توفي فجأة في مكتبه في أغسطس 1908م.

راجع أ. روسي : ليبيا منذ الفتح العربي، وملخص رحلتي جاكو موري، وتوميانى في كتاب ؛ حكاية مدينة – مصدر سابق –

3 – جريدة : طرابلس الغرب : العدد 1131 / السنة 35. الصادر في 13 شعبان سنة 1323 هـ . الموافق : 29 أيلول 1321 سنة مالية ( = 12 أكتوبر 1905م ).

العريضة على ذكر عنوان أو موضوع التمثيلية التي قدمها هؤلاء الضباط .. والأسوأ من ذلك والأنكى أننا لم نعثر على أخبار هذه الجمعية المسرحية في الأعداد اللاحقة من صحيفة (طرابلس الغرب) التي كانت الصحيفة الوحيدة في (ليبيا) آنئذ .. فماذا حدث ؟

هل اختفت هذه الجمعية فجأة، كما ظهرت فجأة، وكأنها الشهاب الخاطف؟

أغلب الظن أنها لم تختفِ، بل ذابت في كينونة جديدة ودخلت مرحلة ثانية، وتوسعت فيها فكرة التأسيس، واقتضت ظروف العمل الفني الخروج خارج نطاق الجيش والمعسكرات، فأمست جمعية الضباط العسكرية نواة انبثقت عنها ( جمعية التشخيص) التي سنتحدث عنها لاحقاً .

# الفَصْلُ الثَّالِثُ

## أجواء مسرحية

مازال في نفسي شيء أقوله عن تلك الرسالة التي بعث بها أحمد الفقيه حسن – الجد إلى صديقه أحمد أفندي المهدي نزيل مدينة بنغازي، وذلك لمّا نلمس فيها من دلالات نفسية وشعورية بالنسبة للكاتب، وكذلك لمّا نجد فيها من إشارات على مدى ما نشرته تلك الكوميديا الإيطالية، وغيرها – ربما – من أجواء مسرحية ازدحمت بمظاهر الجمال والفن، فأشاعت في النفوس المكلومة فيوضاً من البهجة لم تألفها من قبل جعلت قريحة أديبنا، وقرائح غيره من الأدباء والفنانين تفيض ببعض الخير تمثل في قطع أدبية وفنية زاوجت بين المنظوم والمنثور .

وفي الفصل السابق نوهنا بما لهذه الرسالة من أهمية بوصفها طمحت إلى وصف ما شاهده منشؤها من مشاهد وأحداث تدور فوق حلبة التمثيل، كاد هذا الوصف أن يرتقي بها إلى مصاف النقد لو تمكن أديبنا من جمع شتات أفكاره، وتخفف من لظى عواطفه وتخلى عن سجعه، فلله درك أيها السجع كم أفسدت من أفكار وكم، غيبت من معان، ومع ذلك نجد في بعض سطور تلك الرسالة شيئاً من ذلك، فتأمل – مثلاً – قوله، وهو يصف بعض ما رأى في تلك الكوميديا الإيطالية وممثلاتها الحسان :

(.. يركبن الخيول، ويشمرن الذيول، وكم من رهين في تلك اللعبة، وقتيل في تلك الحلبة، وطعين من الهدب بحربة، وبينهن فريدة ( = العذراء)، خرعوبة (= الشابة اللينة الرخصة)، رجلة ( شعبوبة ). [1]

وكأن الكاتب في هذا المقام يجتهد لينقل لنا ملامح من الكوميديا الرومانية التي كلف مؤلفوها، أمثال بلاوتوس [2] وتيرنيس [3] بالجمع بين الأضداد، والمبالغة في تصوير مواقف

1 – كذا فى الأصل، والصواب : رعبوبة، والتصويب والشروح الواردة بين الأقواس من لدن محقق النص – ص . 108.

2 – بلاوتوس 184 :254 ) ( PLAUTUS )ق)

وتعني مفلطح القدمين، هو تيتوس ماكيوس بلاوتوس TITUS MACCIUS أعظم شعراء الكوميديا الرومانية، من مواليد بلدة سارسينا بمقاطعة أمبيريا – عمل في مستهل حياته نجاراً في المسرح، ثم تاجراً، ثم طحاناً، وخلال ذلك كان يواصل كتابة الشعر والدراما، وبهما ذاع صيته وانطلقت رحلته المسرحية التي رسخها بأكثر من عشرين مسرحية اتسم أغلبها بالإباحية – وتعد مسرحية (الجرّة) التي اقتبسها موليير، ومسرحية (التوأمان)، ومسرحية ( الحبل ) التى تدور وقائعها في مدينة قورينا الليبية، من أفضل أعماله وأكثرها خلوداً، حيث احكم بلاوتوس في هذه المسرحيات الثلاث البناء الدرامي وتخلى قليلاً عن حواراته البذيئة .

3 – تيرنتيوس 159 : 185 ) TERENTIUS ق.م) اسمه كاملاً بوبليوس تيرنتيوس أفر PUBLIUS T.AFER ) ) ولد في قرطاجنة وأحضر إلى روما أسيراً وهو ما يزال طفلاً، فاشتراه عضو مجلس الشيوخ ويدعى (لوكانوس تيرينس )، الذي أحسن تربيته وتعليمه، وعندما لمس فيه الحذق والذكاء= أعتقه، ومنحه اسمه، سافر إلى بلاد اليونان ليستزيد علمًا في فن الدراما، وهذا مرد شغفه بالمسرحيات اليونانية ،خاصة مسرحيات ميناندر التي استلهمها استلهاماً باهراً، وعند عودته إلى بلاده تعرضت سفينته إلى الغرق فنجا تيرنتيوس ولكن مسرحياته ابتلعها اليم، فحزن حزناً شديداً حتى أدركته الوفاة وهو لم يبلغ الثلاثين من عمره . كتب تيرنتيوس ست مسرحيات أشهرها مسرحية (الحماة) تميزت جميعها بأسلوب شائق وحوار بليغ ارتقت بعض فقراته إلى مصاف الحكم والأمثال السائرة .

الحب والهيام، والإكثار من مشاهد الخلاعة والمجون من خلال عرضهم لجاريات لواعب، وعبيد أراذل.[1]

والكاتب بعد هذا العرض الموجز لم ينسَ أن يسرّ لخله الحبيب بحقيقة مشاعر، مبيناً له مدى تأثره بأجواء الكوميديا الإيطالية وممثلاتها من (بنات النصارى) اللائى لعبن بعواطفه، وحركن سواكن أحاسيسه حتى إنه – لفرط إعجابه – قال فيهن أبياتاً شعرية بعث بها طي رسالته فيقول :

(حملتني الشوق الممتد، والهيام والوجد إن زعمت أني قلت فيها أبياتاً ولا لوم، إذ صيّرت الفكر أشتاتاً، ولكن مع قصر الباع فهي قدر المتاع لف هذا مطوية، وعسى أن تستروا عوارها ).

فأنىّ له ولنا أن نستر عوارها، وهي القصيدة المفرطة في الصبابة، الضاجة الحسية ؟

لكن .. كان من الميسور التساهل مع هذه الحالة الشعورية لو لم تستر عنا الحالة المسرحية . كنا نأمل، وذلك من منظور توثيقي لا فني، أن تكون القصيدة نقدية، أو مدحية، وأن تقيم دوافع مدحها على الانبهار بالقدرة التشخيصية لهذه الممثلة (الرومية)، ولكن الشاعر أبى إلا أن تكون قصيدته غزلية، فأمتعنا بأغزاله، ولكنه أحزننا بإهماله. وحتى عندما فطن الشاعر إلى هذه الناحية، وأراد مدح القدرات الفنية لتلك الممثلة في البيت الخامس فإنه لم يقنعنا بمدحه، ولا بموضوعية حكمه، فأحسسنا أنه حكم انطباعي.. عاطفي، تأسس على الإعجاب الشخصي بالفنانة، وليس على الإعجاب بفنها، وقد تمادى الشاعر في هذا الأمر إلى حدّ غيّب معه هوية المتغزل فيه، حتى ظن بعض النقاد أنه كان يصف إحدى الراقصات، ولا يصف ممثلة مسرحية اعتلت ذات ليلة خشبة أحد مسارح طرابلس.

استهل الشاعر قصيدته بثلاثة أبيات تأملية في النفس الإنسانية، حيث يقول :

أسباب هلك النفس من لحظاتها

وهي التي تؤدي إلى حسراتها

ولربَّ صبٍّ أورثته فكرة

في نظرة آلت إلى هلكاتها

1 – انظر كتاب الدراما الرومانية – الدكتور إبراهيم سكر.المكتبة الثقافية العدد 234 الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – طبعة أولى :1970م.

ولقد بليت بذا فأودى للردى

بمن انتهت في الحسن بغية ذاتها

ثم يقف الشاعر برهة معترفاً للمتغزل فيه بالتألق والحذق في التمثيل حتى إنها بهرت الأنظار، وفاقت أخواتها تجويداً وحسناً :

رومية بهرت بتلعيباتها

فاقت بحسن شمائل أخواتها

ويكتفي الشاعر بحدّ الإقرار بحالة الإبهار بتلعيباتها – أي بتمثيلها – دون أن يذكر الأسباب التي استوجبت حالة الإبهار، هل هي في القدرة على التشخيص، أو في الإلقاء، أو في الليونة البدنية، أو في سلاسة الحركة ؟

لا يبدو أن الشاعر منشغل بمثل تلك المناحي الفنية، ولا نخاله منبهراً إلا بحسن صورة تلك الممثلة الرومية . لذا يشرع في وصفها بجملة من الأبيات مستخدماً فيها أسلوب الترصيع في إيقاعات موسيقية تعبّر عن حالته النفسية، وتتعدد بتعدد شمائل المحبوب .

رشأ ربيب جؤذر متخنث

ريم يحس جمالها وصفاتها

السكر في رشفاتها والموت في

رشقاتها والسحر في لحظاتها

والذعر في خطراتها والويل من

لفتاتها، والوصم من غمزاتها

فتانة فتاكة قتالة

لكن تعيد الروح من عطفاتها

ولأنها على هذا القدر من الجمال فالشاعر يحذرنا من نظراتها الشزرة خشية أن يصيبنا ما أصابه :

فإذا رنت شزراً إليك بعينها

فاحذر طعان الهدب من كسراتها

ياما جننت بتيها وبقدها الـ

فضّاح للأغصان في دوحاتها

وبطرة بعثت لقلبي سقمه

صف الكمال بخطه سيناتها

ورشاقة و لطافة و ظرافة

لله ما فعلت بتجعيداتها.

ثم تأتي خاتمة القصيدة لتعبّر عن حسية فاضحة صيّرت فعل التمثيل جَهداً نافلاً، وكأن هذه الممثلة غانية في حانة ملأى بالسكارى، فاقتصرت مهمتها على إيقاظ حواسهم :

قامت قيامتنا بها مذ شمرت

عن ساقها وتحسرت بحلاتها

وعتت عليّ وما رعت لي ذلتي

قعدت حشاي اليوم منهوباتها

والردف يبدو تارة من خلفها

ويبين أخرى في سراويلاتها

قامت تبختر كي ترينا لعبة

لم تدرِ أن الموت في حركاتها .

●●●

لقد أثارت هذه القصيدة الحسية ذات المضامين الفنية الهابطة اختلافاً كبيراً بين النقاد والدارسين فتباينت الآراء في الحكم عليها، وفي المناسبة التي قيلت فيها. وحيث إن اهتمامنا بالقصيدة منصب على المعنى وليس على المبنى، فإننا لن نلتفت إلى وجهات النظر المعنية بالبنية الجمالية والفنية للقصيدة، أو مدى الصدق فيها، بيد أنه من الملح - بالنسبة لنا - أن نقف قليلاً أمام اختلاف تلك الآراء حول المناسبة التي قيلت فيها هذه القصيدة، إذ رأى بعضهم أنها مجرد صورة ملفقة .. متخيلة. ولا علاقة لها بالواقع والملموس . وهى - أي القصيدة - ليست سوى ( ضرب من اللهو الفني). ([1]) ثم جاء آخر ليفند هذا الراي مؤكداً اتصال القصيدة بالواقع، ولكنه يراه واقعاً غير محلي، حيث رسم الشاعر صوراً من ( مشاهداته الخارجية )، وذلك من خلال ( زياراته لبعض البلدان

1 - رأي للدكتور : طه الحاجري ورد في كتابه : الحياة الأدبية في ليبيا. نشر معهد الدراسات العربية - القاهرة 1962م - ص 74.

الأجنبية والعربية ) ([1]) فيما يرى ثالث اتصالها اتصالاً وثيقاً بالواقع، إذ أنها تصف بعض (الراقصات الأوروبيات ـ في ملاهي طرابلس )([2]).

والواقع، إن هؤلاء الأساتذة الأفاضل – رغم وجاهة آرائهم – قد زاغوا عن الصواب، وبعدوا عن الحقيقة، فالقصيدة – كما بينا – ليست ضرباً ( من اللهو الفني )، بل هي تصور تجربة ذاتية لسنا نشك ـ في حدوثها ([3])، كما أن الشاعر لم يقلها بمناسبة إحدى زياراته لبعض الدول الأجنبية، ولا لبعض البلدان العربية وإنما قالها تحت سماء طرابلس، وهو قابع ـ في ( حوشه ) الكائن بالمدينة القديمة . كما أن الأبيات الشعرية لم تصف إحدى ( الراقصات الأوروبيات ـ في ملاهي طرابلس )، وإنما تصف ممثلة مسرحية زارت هذه المدينة وأشاعت ـ في أوصال أهلها شيئاً من الدفء الفني والعاطفي، ولنا ـ في كلِّ ما نقوله حجتان :

فالحجة الأولى : هي تلك الرسالة التي بعث بها أديبنا الشاعر إلى صديقه المهدوي يلخص فيها أسباب انقطاع رسائله بقوله (.. أتت إلينا كوميديا إيطالية، جلبت لنا كل بلية)، وما هذه ( الرومية ) الحسناء موضوع تغزل الشاعر ـ في هذا القصيد إلا إحدى تلك البلايا التي رزأ بها الشاعر على غير موعد، والشاعر يعترف بذلك بقوله (حملتني الشوق المحتشد، والهيام والوجد أنْ زعمت أني قلت فيها أبياتاً ..).

أما حجتنا الثانية، فنستعيرها من هذه الأبيات ذاتها حيث نقف عند كلمة (لعبة) التى ورد ذكرها ـ في البيتين الرابع والسادس عشر، إذ يقول فيهما :

« رومية بهرت بتليعاتها

فاقت بحسن شمائل أخواتها «

ثم تأتي الكلمة ثانية ـ في البيت الذي يختتم به الشاعر قصيدته :

« قامت تبختر كي ترينا لعبة

لم تدرِ أن الموت ـ في حركاتها ..»

إن استعمال الشاعر كلمة ( لعبة ) واشتقاقاتها يأتي بمعنى لعب الدور، وهي كناية عن التمثيل أو التشخيص، ولقد شاعت هذه الكلمة كثيراً كمصطلح فني .. بديل عن

---

1 – رأي للدكتور : الصيد أبو ديب، ورد ـ في دراسته عن ( المدرسة الكلاسيكية ـ في الشعر الليبي)، رسالة ماجستير 1973م ص. 68 – نقلاً عن م.م. جبران.

2 – رأي للدكتور : محمد مسعود جبران – مصدر سابق – والغريب أنه يشير ـ في كتابه المنوه عنه إلى أن القصيدة قيلت ـ في إحدى ممثلات الكوميديا التي زارت طرابلس.

3 – جبران . محمد مسعود .. مصدر سابق – ص 65.

مصطلح ( مَثّل ) [1] واستعملها رواد المسرح العربي في بواكير تجاربهم على نحو ما نرى في مسرحيات (يعقوب صنوع )، [2] وربما استعار الشاعر هذا اللفظ من معناه اللاتيني، حيث نجد أن كلمة ( لعبة = GIUOCO بالإيطالية / JUE بالفرنسية / PLYE بالإنجليزية ) وهي جميعها ترادف وتكافئ كلمة تمثيل أو تشخيص . ولعل إلمام الشاعر باللغات الأجنبية، والفرنسية تحديداً [3] يساعدنا على توكيد هذا الرأي، أو لعل الشاعر استعار الكلمة من الظليات الكراكوزية في ليبيا التي كانت تطلق على مسرحياتها الظلية كلمة ( اللعبة)، فيقولون : لعبة الحوّات، لعبة الحمام، لعبة القنطرة ... وغيره.

ومن ناحية ثانية . لو كانت تلك ( الرومية الحسناء ) التي تغزل فيها الشاعر راقصة في إحدى ملاهي طرابلس أو في غيرها لأستعمل الشاعر كلمة (بترقيصاتها ) بدلاً من ( بتلعيباتها )، فالكلمتان على وزن واحد مع حسن جرس الأولى وركاكته في الثانية، و لأستعمل في البيت الأخير كلمة (رقصة) بدلاً من ( لعبة ) فكلتاهما على وزن فعلة، مع التزام الصدق في نقل الصورة في حالة استعمال الأولى .

تلك هي المعاني التي استمدها الشاعر من هاتيك الأجواء المسرحية التي عاشتها بلادنا بمعية الكوميديا الإيطالية .

وواقع الحال .. إن تلك الأجواء المسرحية لم تتدفق قولاً منثوراً أو منظوماً فقط ،بل وجعاً وألماً أيضاً بالنسبة لشاعرنا وأديبنا، إذ تقهقر صاحبنا كياناً ووجداناُ من فرط انبهاره بما رأى من فن، ولمس من جمال فأدى ذلك إلى عريه إزاء ذاته، فاكتشف، وهو أمام مرآته حقيقة فقره الحضاري، وكان ذلك كفيل بأن يغذي إحساسه بعوامل النقص والدونية كونه يعيش في بلد يضن على أهله بأسباب السعادة والرقي بحرمانهم من إشعاعات الثقافة، وإقصائهم عن منابع الفن، وعزلهم عن مواطن الجمال بحجب نسائه عن رجاله استجابة لقوانين اجتماعية قاسية، والكاتب لم يلمح في بلاده شموساً وبدوراً كتلك التي لمحها في الكوميديا الإيطالية . ولم يرَ في شوارع مدينته أناساً هاشة باشة تستحضر البسمات،

---

1 – انظر بحثنا : إشكالية المصطلح فى المسرح العربي .مجلة المسرح والخيالة العدد 20 – 2006م.

2 – يعقوب روفائيل صنوع ( 1839 : 1912م ).
رجل مسرح وصحافة وشهرته ( أبو نظارة ) وقد لقبه الخديوي بـ ( موليير مصر) وهو اللقب الذي لاقى هوىً في نفسه إلى حدّ ألف مسرحية حملت عنوان ( موليير مصر وما يقاسيه) . ولد صنوع بالقاهرة من أبوين يهوديين درس في إيطاليا على نفقة الأمير أحمد يكن – حفيد محمد علي – وبعد عودته إلى مصر عمل مدرساً لأبناء الخديوي، ثم عين مدرساً في مدرسة الفنون والصناعات القاهرية. أسس مسرحه سنة 1876 بحديقة الأزبكية، واستمر في عرض مسرحياته لمدة سنتين . أغلق الخديوي مسرحه بسبب نقده اللاذع .

3 – كان احمد الفقيه حسن – الجد يجيد اللغة الفرنسية قراءة وكتابة . وكان في سنواته الأخيرة منشغلاً بترجمة كتاب بالفرنسية ألفه أحد الرحالة . انظر : م.م. جبران . مصدر سابق – ص. 33.

وتنشر أريج الفرح كتلك الشخوص الظريفة التي تراءت له فوق حلبة التمثيل، بل إنه لم يرَ ( إلا عبوساً قمطريراً).

يبدو أن المسرحية الإيطالية نشرت في أنسام طرابلس روائح نفاذة .. سحرية الأثر والتأثير، فعبق بصاحبنا الطيب، واستنشق منه ملءَ رئتيه حتى اختنق . واحتبست أنفاسه، وعلته الرجفة ثم ضاقت به الدنيا، فأظهر امتعاضه وضيقه بمجتمعه، فأعلن غربته فيه، وعن استيائه منه، [1] معبراً عن ذلك بكلمات مُرَّةٌ مرارة الحنظل :

( إن بلدنا لا يسكنها بالنسبة لغيرها إلا الأشقى، فما ترى فيها شموساً ولا بدوراً، إلا عبوساً قمطريراً، فكأنها حين دوران تلك المشاهدة أتت في آخر العرض، وأطراف الأرض، فلا تطلع فيها البدور، وتمادى ليل أخلاطها فلا شموس ولا نور )[2].

ولم يسترد أديبنا توازنه إلا بعدما سمع أبواق الوابور وهي تصدح معلنة موعد رحيل الكوميديا الإيطالية وممثلاتها الحسناوات، عندها وقف على حنية الرصيف يشيعهن والزفرات تفتت كبده، وما أن أخذ وابور الحسان في التحرك حتى شرعت شفتاه تتمتم ببيتين من الشعر على البحر الوافر:

أرى التوديع قد أبدى أواري

وأُخفي وهو يبدي ما أواري

ألا يا أيها الوابور مهلاً

فسيرك لم يكن إلا بناري [3]

وإذا غابت الكوميديا الإيطالية، وهدأ بغيابها ضجيج الضحكات، واستراح قليلاً قلب شاعرنا وأديبنا فإن الأريج الفوّاح الذي نشرته في سمائنا، ثم تكفلت بنشره بقية الفرق الأجنبية المقيمة، ظل عالقاً، ليس بين حنايا القلب فحسب، بل في العقل أيضاً، إذ نفذ بعض شعاع هذا المد الثقافي إلى أعماق أديبنا أحمد الفقيه حسن — الجد الذي سرعان ما أدرك ما للمسرح من قيمة حضارية، وثقافية، ونفسية أيضاً، فطفق ينقب عن هذا المسرح في الثقافة العربية يبغي الاستزادة، ويطمح إلى الارتواء حتى عثر على مسرحيات رائد

1 – جبران، م.م. مصدر سابق – ص . 51 .
2 – الرسالة رقم 31 – نقلا عن م.م . جبران – ص 107 – 108 .
3 – ليس ثمة ما يشير إلى أن كتابة هذه النتفة كان بمناسبة رحيل الفرقة الإيطالية، ولكني أزعم أنها كذلك لما ألمسه فيها من حرارة العاطفة التي سبق للشاعر أن عبرّ عنها تجاه إحدى فنانات تلك الفرقة .

المسرح العربي ( مارون النقاش ). [1] ولا أخاله قد عثر عليها بيسر وسهولة، إذ نُشرت طبعتها الأولى والأخيرة منذ سنة 1869. [2]

ويلاحظ الدكتور جبران أن قراءة أحمد الفقيه حسن — الجد لهذه المسرحيات والاهتمام بها قد ساعده في تغذية ( ذوقه الفني) حتى إنه من فرط ( إعجابه بهذا اللون الظريف أنه نسخ بقلمه طائفة من عمل هذا الرائد في هذا اللون، كما نسخ نبذة من كلامه في علم العَروض، ونقل مخمساته [3]

ويرى الدكتور جبران أيضاً، أن في هذه العناية التي بدأ أحمد الفقيه حسن — الجد يوليها للمسرح وآدابه دلالات متعددة، وأن تلك العناية كان يمكنها أن تأتي بجديد على مستوى النهوض بالأساليب الأدبية فيقول :

( ولا ريب في أن عنايته بهذه البدع الأدبية يعد عنواناً على مدى تفتح وجدانه، وتطلعه إلى الابتكار في دنيا الفنون والآداب . كما يقوم شاهداً — من جهة أخرى — على تجارب ثلة من أدباء ليبيا والمغرب العربي مع تطور التفكير الأدبي في المشرق ).

ويستطرد قائلاً :

وقد كان بمكنة هذا الأديب، بسبب ما توافر له من تلك الروافد أن ينهض بمنظوم الأدب ومنثوره نهضة أدبية حية متفتحة ولكنه أخلد إلى السكون، وتأثر — على الرغم من تلك المعطيات الثرة — بمفهوم الأدب الشائع في دور الركود. [4]

وهذا رأي صحيح لا ريب، بيد أننا نرى في انبهاره بالمسرح وانشغاله به، وارتباط وجدانه بإحدى ممثلاته ما يكسبنا جسارة على القول : إن أحمد الفقيه حسن — الجد كاد يدرك التأليف المسرحي، ولو أمهلته المنية فسحة من الوقت لأدركه فعلاً. [5]

●●●

---

1 — مارون النقاش ( 1817 : 1855م.)
أبو المسرح العربي، ولد في صيدا بلبنان، ثم انتقلت عائلته إلى بيروت، حيث تلقى مارون المراحل الأولى من تعليمه، وقد بان ولعه الشديد بالأدب واللغات والعلوم، كما ظهرت مواهبه الموسيقية والغنائية في فترة مبكرة، رحل إلى إيطاليا في جولة تجارية، ولكنه عاد منها محملاً بحب الفن المسرحي الذي أرسى دعائمه في بيروت سنة 1847م. وضع مارون أربع مسرحيات جمعت في كتاب واحد حمل عنوان (أرزة لبنان).

2 — ظهرت هذه المسرحيات لأول مرة فى كتاب حمل عنوان ( أرزة لبنان) قام بجمعها والتعليق عليها نقولا نقاش ( شقيق مارون)، ونشرتها المطبعة العمومية — بيروت / 1869 م. ثم أعيد طبعها بعد مرور قرن من الزمان — تقريباً — بعناية الدكتور محمد يوسف نجم، ونشرت ضمن سلسلة المسرح العربي / الكتاب الأول، بمطبعة دار الثقافة / بيروت — 1961م.

3 — المصدر نفسه : ص ص 34 — 35.

4 — المصدر نفسه : ص . 35.

5 — توفى — رحمه الله — سنة 1886م. أي بعد إحدى عشرة سنة من تاريخ رسالته التي سجل فيها زيارة الكوميديا الإيطالية إلى طرابلس عن عمر يناهز ثلاثة وأربعين عاما .

وبفضل الفرق الأجنبية الزائرة والمقيمة، وما نشرته في سماء بلادنا من إشعاعات فنية، وأجواء مسرحية إبان العهد العثماني الثاني حضرت لحظة المخاض الفني عند الكاتب الألباني ( سامي فراشدي )[1] الذي جاء إلى طرابلس سنة 1874م. موفداً من استانبول ليتولى إدارة تحرير جريدة (طرابلس الغرب ) فوضع خلال إقامته القصيرة بمدينة طرابلس، باكورة إنتاجه المسرحي حملت عنوان ( الوفاء بالعهد ) وتقع في ستة فصول، وهي تعد أول مسرحية في تاريخ المسرح الألباني.

ورغم أن أحداث هذه المسرحية – حسبما يشير الدكتور موفاكو – تدور (في محيط ريفي ألباني، حيث تمجد بشكل رومانتيكي عادة الوفاء بالعهد التي يعتز بها كلُّ ألباني) فإن ذلك لم يمنع الكاتب – والكلام مازال للدكتور موفاكو – من توظيف الوسط الذي كتب فيه مسرحيته، وعلى هذا لا نفاجأ بتواجد طرابلس في هذه المسرحية، وهو تواجد هام، وذو مغزى كبير، حيث تجنب المؤلف أن يقحمه بشكل عابر، بل نراه يوظفه في إطار الصلات التي كانت تجمع بين الألبانيين و الليبيين في فترة الإمبراطورية العثمانية).[2]

●●●

وقبل أن أختتم الحديث عن مساهمات الفرق الأجنبية على الأرض الليبية لي كلمة أخيرة أودّ قولها رداً على بعض الآراء التي تبدي اعتراضها على احتساب مساهمات الجالية الإجنبية ضمن تجربة المسرح الليبي [3] وتطالب بإقصائها، ومن ثم النظر إلى ليبية مسرحنا منذ لحظة الممارسة الفعلية التي نهض بها أهل البلاد .

وهذا الرأي، مع تقديري للمجاهرين به، فيه شيء من التعصب القومي أكثر مما فيه من الموضوعية والمنهجية، ذلك لأن المسرح نشاط ينتمي – دائماً – إلى المحيط الذي يعيش فيه ومنه، لأنه يعمل وفق القوانين السارية في هذا المحيط أو ذاك، ويخضع للإجراءات الضريبية والرقابية المعتمدة من قبله، بغض النظر عن القضايا التي يطرحها واللغة التي يتحدث بها، فالمسألة – إذن – ليست رهينة للرغبات وإنما هى رهينة لرؤية منهجية ..

1 – سامي فراشدي ( 1850 : 1904 م.) أديب ومسرحي وصحفيي وموسوعي ألباني، منسوب إلى قرية فراشي (FARSHER) الألبانية، وهى مسقط رأسه ومرتع صباه. عمل في الصحافة ردحاً من الزمن، فرأس تحرير جريدة (الحديقة) ومجلة ( المحرر) التركيتين . كما تولى إدارة تحرير جريدة (طرابلس الغرب ) لمدة عام واحد ( 1874 : 1875م ) له اهتمامات واسعة بالأدب والثقافة العربية، حيث صدرت له أربعة كتب في مجال اللغة، وثلاثة كتب في مجال الأدب . نال فراشدي شهرة واسعة بفضل عمله الموسوعي الموسوم بـ (قاموس الإعلام ). للمزيد من المعلومات، انظر : مقدمة المصدر اللاحق . وكذلك كتاب : الأدب الألباني، تأليف الدكتور محمد موفاكو.

2 – مقدمة مسرحية ( أبو الهول الحي ) بقلم د. محمد موفاكو . سلسلة المسرح العالمي الصادرة عن وزارة الإعلام – الكويت . العدد 170 – ص.6

3 – واجهتنى مثل هذه الآراء النقدية في أغلب المحاضرات و الندوات الثقافية التي شاركت فيها بالحديث عن تاريخ المسرح الليبي .

بل ولأعراف دولية . والمسرح شأنه في هذا شأن الصحافة ؛ فالصحافة المهاجرة لا تحمل هوية وطنها الأصلي إلا من حيث التصنيف واللغة، وبذلك فهي تحتسب ضمن التجربة الصحفية لتلك المجتمعات التي منحتها رخص المزاولة والتصاريح التي تخولها حق الممارسة الصحافية . ومثل هذا الحق لن، ولم تفز به أية صحيفة إلا إذا التزمت بشرط الخضوع لقوانين المجتمع الذي اختارته كوطن بديل، على نحو مؤقت أو دائم . وانطلاقاً من هذه الاعتبارات نرى الببليوغرافيا الوطنية الصادرة عن إدارة المراكز الثقافية القومية تحتسب صحفاً مثل (البدر الكامل ) ،و (الدردنيل) اليهوديتين، و ( كورييرى دي تريبولي)، و (اكو دي تريبولي) الإيطاليتين، و( ديلي نيوز )، و( ديلي تايمز ) الإنجليزيتين، ومجلة ( المعرفة) الأمريكية، ([1]) على أنها صحف ليبية، ورغم ذلك لم تلقَ اعتراضات من أحد، فلماذا نحتسب صحافة الجالية الاجنبية ضمن تجربتنا الصحفية فيما نصرّ على إقصاء تجربة الفرق الأجنبية في مجال المسرح ،وننظر إليها على أنها تجربة غريبة عنا، ولا صلة لها بنا، لا من قريب، ولا من بعيد ؟

وأهل هذه الآراء ينطلقون من فرضية مفادها أن المواطن الليبي كان بعيداً، ممارسة وفرجة، عن مثل هذه المناشط الفنية والثقافية التي كانت تمارسها الجاليات الأجنبية، وهذه فرضية غير صحيحة فيما يتصل بالظروف الليبية في العهد العثماني الثاني الذي فرضت عليه المعطيات السياسية – كما أسلفنا – المساواة بين رعايا الدولة العثمانية عرباً كانوا أم نصارى أم يهوداً . وفوق ذلك أن الجاليات الأجنبية كانت تتقرب إلى المواطن الليبي وتتزلف إليه كي تتحاشى غضبه.

ومن ناحية ثالثة كانت بعض الجاليات – الإيطالية والفرنسية تحديداً – تسعى إلى استمالته ضد عدوها التركي . كلُّ هذه الاعتبارات ساعدت على تحسين العلاقة بين المواطن والجاليات الأجنبية – ظاهرياً على الأقل – مما خفض من وهج العداء القومي والديني اللذين كانا سائدين في العهدين العثماني الأول والقرمانلي، ولقد انعكست هذه العلاقات الحسنة على عدة مستويات : اقتصادية واجتماعية .. ومن ثم ثقافية أيضاً ؛ فعلى المستوى الاقتصادي نرى الرأسمال الليبي يدخل في مشاريع تجارية مع الرأسمال

1 – راجع خلفيات هذه الصحف وغيرها من صحف الجاليات الأجنبية في الببليوغرافيا الوطنية الليبية . وكتاب : بدايات الصحافة الليبية . تأليف : عبد العزيز الصويعي .

الأجنبي، كما نلمح من سيرة شاعرنا مصطفى بن زكري ([1]) مثلاً. أما المستوى الاجتماعي فقد كشفت الوثائق والمخطوطات التاريخية عن حالات زواج ومصاهرة بين الليبيين والجاليات الأجنبية . وهذا يجعلنا نسلم بوجود علاقة مماثلة على المستوى الثقافي .

وإذا كانت مصادرنا تأبى أن تساعدنا على الكشف عن مساهمات الليبيين في فعاليات النشاط المسرحي الذي نهضت به الجاليات الاجنبية إبان العهد العثماني الثاني، ([2]) فإن هذه المصادر لم تخفِ اتصالهم بذاك النشاط، وقد تمثل هذا الاتصال في الفرجة والمشاهدة .. والتلقي، أي أنهم كانوا يغشون هذه المسارح. ولم يكونوا منعزلين عما يحيط بهم من ثقافات وفنون .

ولقد لاحظ الدكتور جبران، من خلال دراسته لرسائل الأديب أحمد الفقيه حسن – الجد وما تبقى من آثاره، مدى ارتباط ليبيا ببيئات ثقافية أخرى مشيراً إلى أن مثقفي ( هذه البلاد – كما تكشف هذه الرسائل – لم يحيوا، كما كان يتبادر للذهن، في عزلة منيعة جامدة ساكنة، ولم يتقوقعوا في محارات سميكة مغلقة تحجبهم عمّا كان يحيط بهم من أصداء الشخصيات السياسية والعلمية والأدبية، والتيارات الفنية والإبداعية . بل كانوا – على خلاف ما كان متصوراً – حريصين على التعلق بشتى الروافد والاتجاهات ) .([3])

وإذا كان الاتصال والتلقي، على الصعيد الأدبي، يتم بواسطة القراءة والتراسل أو الترسل لتبادل الآراء والأفكار فإن التلقي على الصعيد الفني يتم بواسطة المشاهدة والفرجة .. والاحتكاك المباشر . ولقد رأينا – في سياق البحث – كيف أن ثلة من أعيان البلاد الليبية شاهدوا كوميديا فرنسية في ( حوش القنصل ) كما ألمحنا إلى المؤثرات الشعورية التي طرأت على نفسية أديبنا أحمد الفقيه حسن – الجد على إثر مشاهدته لإحدى الكوميديات الإيطالية وتعلقه بإحدى ممثلاتها . ثم ها هو جوستنيانو روسي يعمق لدينا فكرة التلقي، والاتصال على نحو بيّن وصريح بإشارته إلى أن تجارب الجالية

---

1 – مصطفى بن زكرى (1853 : 1917م.)
أحد الساسة والمثقفين والوجهاء، ومن ابرز الشعراء الذين عرفتهم المراحل الأخيرة من العهد العثماني الثاني.ولد بمدينة طرابلس ونشأ بها وفي ذلك يقول:
« طرابلس الغرب لي وطن أعزُّ مكان وأكرم حي »
تلقى تعليمه في كتاتيب المدينة القديمةّ، ثم تابع دراسته في المدارس الرشيدية، وعين عضواً في مجلس الولاية في عهد الوالي حسن حسني باشا . ارتبط في أعوامه الأخيرة بعلاقات مشبوهة مع بعض أعضاء الجالية الإيطالية واليهودية.
انظر : المصراتي : مقدمة ديوان مصطفى بن زكري . نشر دار لبنان / 1972م. وكذلك كتاب جبران: مصطفى بن زكري. منشأة النشر – 1984م.

2 – أليس غريبًا حقاً .. أن نجد مشاركة الليبيين لهذه الجاليات في مجالات أخرى كالموسيقى والرياضة والصحافة والتجارة، ولا نجدها في مجال المسرح ؟!

3 – جبران، محمد مسعود : مصدر سابق – ص 49 .

الأجنبية الفنية ( كانت تعرض على مشهد من النظارة العرب ) وفي مقابل ذلك كانت الجالية الأجنبية تحرص هي الأخرى على مشاهدة أنماط مختلفة من الفنون الشعبية كمسرح الكراكوز، وصندوق العجب .. وغيره .

لكن تلك الآراء التي نحن بصدد مناقشتها، لا ترى في ( التلقي ) معنىً، ولا تقيم له وزناً، وبالتالي فهي تقصيه خارج حدود اللعبة الإبداعية، وهي بذلك تسعى إلى حرق المراحل التي يمرّ بها نمو الشخصية الإبداعية عند الفرد أو الجماعة .. وهي – كما أراها – ثلاث مراحل أساسية : مرحلة تأسيس الفطرة، مرحلة التلقي، مرحلة تأسيس الذات الإبداعية.

فالمرحلة الأولى تلعب فيها فنون المجتمع وثقافته دوراً أساسياً، وتساهم بقدر عظيم من العطاء والتأصيل . وتأتي المرحلة الثانية (التلقي ) بمثابة المدرسة التي تصقل الفطرة . وتكشف المواهب الدفينة، وتوجه الميولات الأولى وجهة سليمة، والتلقي – كما يعلم الجميع – يتم بالدراسة والتحصيل والفرجة، وهي حالة من التحصيل، والاختلاط بالأخر، بغض النظر عن كينونته وأرومته . أما المرحلة الثالثة وهي مرحلة (تأسيس الذات الإبداعية) فتتفجر فيها الطاقات والقدرات . وتعلن المواهب عن ذواتها لتشرع في بناء كيانها الإبداعي الخاص.

إن هذه المراحل الثلاث يمرّ بها الفرد، كما تمرّ بها الآداب على اختلاف ضروبها، كما تمرّ بها الفنون على تباين أنماطها. وبالنسبة للمسرح الليبي .. بل والعربي أيضاً كان لابدّ له، بحكم المعطيات السياسية والثقافية، أن يمرّ في مرحلة التلقي بالمؤثرات الخارجية . وأن يتتلمذ على أيدي الفرق الأجنبية المقيمة على أرض بلاده عنوة . وبذلك لا يسوّغ لنا إقصاء مساهمات هذه الفرق عن تاريخ وعينا الفني، ولا يحوز سلخ تأثيراتها الواضحة على ملامح فننا، خاصة أن المسرح الليبي، والعربي كذلك، لم يستقل بتجربته المسرحية استقلالاً يكفل له حق التحرر الإبداعي الناجز . لكن كان يمكن له أن يكتسب هذا الحق لو أنه أسس ذاته الإبداعية معتمداً على أرثه وتراثه الفني والثقافي.

**ومفاد القول :**

إن فضل فرق الجاليات الأجنبية يكمن في أنها حملت إلينا نسمة المسرح، وعبيره إلى بلادنا، وطرحت فكرته في أرضنا البكر، فقدحت زناد الإبداع في ذوات الأسلاف، وفتحت أمامهم طريق الفن وينابيعه ليمتحوا منه وينهلوا .

# الباب الرابع

## ورفعت الستارة

# الفصل الأول

## الغيمة المباركة

**أول الغيث... وطن :**

كانت الحرية التي تدفقت في النفوس على اثر إعلان الدستور (المشروطيت) هي الغيمة المباركة التي جاءتنا بهذا الغيث، وكان أول الغيث مسرحية بعنوان( وطن)

فلا غرابة إذن في أن يكون العرض المسرحي الأول في مستوى الأحداث السياسية ؛ لذا كان في مظهره الخارجي أقرب إلى الاحتفال الرسمي منه إلى العرض المسرحي المعتاد، فاكتظت القاعة بالشخصيات السياسية، والدبلوماسية، وقناصل الدولة، وضباط الجيش، كان كلُّ شيء يوحي بأن مهرجاناً على مستوى عالٍ في صفته الرسمية يوشك أن يبدأ .

وتنقل لنا صحيفة (الترقي) في عددها الصادر بتاريخ 15 من شهر رمضان لسنة 1326 هـ الموافق 10 أكتوبر سنة 1908م، مظاهر هذا الاحتفال، وبنفس اللغة التقريرية الصحفية التي تنقل بها الاحتفالات الرسمية مما يدل على سيطرة الروح الرسمية على مشاعر الجمهور، فتقول الصحيفة :

(... فما وافت الساعة الثالثة حتى غصت قاعة التمثيل بالحُضَّار من بينهم قناصل الدول وكبار المأمورين وكثير من العائلات من أعيان النزلاء )

ثم تستطرد الصحيفة قائلة :

( وعندما رفع الستار تقدم «اليوزباشى خيرى أفندي « وتلا خطبة تاريخية حماسية) تنقل لنا الصحيفة أهم فقراتها التى ( أثبت فيها الخطيب ما للعثمانيين من الفخر .. وما تقلبت فيه من الأدوار وأبان بالخصوص الدور الاستبدادي الأخير وكيف تضافر شبان العثمانيين على قطع تلك السلسلة الاستبدادية واستعادة دم الحياة في جسم الدولة العلية بإعادة الدستور وإعلان الحرية.. الخ [1] .

ولم يكن هذا المظهر الرسمي ( برولوج) للحفل المسرحي، وإنما كان حدثاً مسيطراً وطاغياً على مشروع العرض المسرحي في حدّ ذاته حتى تميز العرض المسرحي ببرود إذا ما قورن بالأحداث الجانبية، لما لها من صفة رسمية واضحة، وخاصة في الفقرة الأخيرة التي

1 – حب الوطن : الترقي – العدد الصادر بتاريخ 15/رمضان /1326هـ . الموافق 10/أكتوبر/1908م.

أعقبت نهاية عرض المسرحية، إذ ارتفع الستار عن مؤسسي الحرية ( مدحت باشا). [1] وشريكه مؤلف الرواية ( كمال بك ) محمولين على الأعناق، وقد قرأ مناوبة تأبين المذكورين من طرف الأديب الكاتب (حلمي بك )، كما ساهم الممثلون في قراءة التأبين مناوبة أيضاً.[2].

ويبدو أن المشهد كان بالغ التأثير إلى حدّ تخيل فيه محرر المقال (أن أرواح المرحومين ترفرف على ) الحاضرين . وبعد ذلك جاء دور القصائد والأشعار حيث (قرأت قصيدة مصورة للحالة الاستبدادية وبينت ) كيف أزيلت من نظم « حلمي بك» المومي(كذا) إليه، وهكذا تواصل الحفل إلى ما بعد السادسة ليلاً، وانفض الجميع والكل يلهج بالثناء على حضرات الممثلين).

والواقع إن هذا المشهد الاحتفالي المواكب للعرض المسرحي ليس جديداً على المسرح العربي، سواء في مظهره أم في مضمونه ؛ فمن ناحية المظهر كانت النظرة دائماً تتجه صوب فكرة أن عرض المسرحية مناسبة لا مندوحة عن استهلالها بمهرجان خطابي يعبّر فيه المتكلمون عمّا يجيش في صدورهم تجاه مؤسس العرض، وأحياناً يعبّر فيه مؤسس العرض خطابياً عمّا يجيش في صدره تجاه جمهوره، أو تجاه بعض الشرائح المنتقاة، هكذا شاهدنا ( النقاش) و(القباني)[3] وصنوع، كلهم استهلوا حفلاتهم الجنينية الأولى بالخطاب قبل التشخيص . أما من ناحية المعنى، والشكل أيضاً، فقد تشابه هذا الحدث مع ما فعله

1 – مدحت باشا (أحمد مدحت باشا) 1822 – 1883م.
مناضل سياسي تركي، لقب بأبي الأحرار، ولد بالآستانة، لم يحظ بتعليم واسع في بداية حياته، التحق بالوظيفة بسكرتيرية الصدارة العظمى بالآستانة، ثم تطورت حياته الوظيفية فشغل مناصب عدة، وتولى ولاية دمشق والبلقان وبغداد، وليّ الصدارة لأول مرة سنة 1873 في عهد السلطان عبد الحميد، ولكنه سرعان ما اعفي من منصبه بسبب إصلاحاته الدستورية، وتنظيم الأمور المالية، نفي إلى أدرنة ومنها إلى طرابزون، وبعد بضعة أشهر عاد ليستلم وزارة العدلية ورئاسة مجلس الشورى، لكنه ما عتم أن استقال واعتكف في منزله احتجاجاً على خراب الدولة. ثم تولى الصدارة ثانية سنة 1876 في عهد السلطان عبد الحميد . ثم أعفي من منصبه وسجن، وفي السجن مات مخنوقاً. انظر : تاريخ الدولة العليا – مصدر سابق، وكذلك كتاب : مشاهير من الشرق . تأليف جورجي زيدان.

2 – نفس المصدر السابق.

3 – أحمد أبو خليل القباني ( 1840 – 1902 م.) مؤسس المسرح الغنائي العربي، ولد بدمشق، تعلم القراءة ومبادئ العلوم في أحد الكتاتيب ،ومنه انتقل إلى المدرسة الابتدائية ،ثم عمل في مهنة(القبّان) ومنها اشتق اسمه، وفي هذه الفترة أخذ ينمي ميوله الموسيقية والغنائية، ويتلقى أصول هذا الفن عن أساتذة كبار مثل الشيخ أحمد عقيل الحلبي، حتى اكتسب نصيباً من الشهرة جعلته محل اهتمام وتقدير، بدأ اتصاله بالمسرح بمشاهدته لبعض العروض المدرسية، وظل يحاول لتأسيس مسرحه دون نجاح يذكر، وفي سنة 1878 تولى مدحت باشا ولاية دمشق، وكانت تلك فرصة العمر بالنسبة للقباني الذي استطاع أن يحقق حلمه الفني بتقديم أولى مسرحياته (عايدة )، فلاقى إقبالاً شديداً كان حافزاً له على المضى قدماً في مشروعه، لكن الرجعية الدينية حاربته بشدة ورفعت احتجاجاً إلى الحكومة العثمانية التي أصدرت فرماناً بمنع التمثيل، مما جعل القباني يهاجر إلى مصر سنة 1884 . ويستأنف نشاطه الفني فيها . راجع في هذا الخصوص : كتاب المسرحية في الأدب العربي / محمد يوسف نجم . وكتاب : المسرح الغنائي في مصر لمؤلفه : فكري بطرس.

(سلامة حجازي) [1]عند وفاة ( مصطفى كامل ) [2] في 8 من شهر فبراير سنة 1908م. فعندما (اكتظ المسرح بالجمهور ورفعت الستارة عن منظر مجلل بالسواد، وفي صدره صورة الزعيم الراحل وقف سلامة وأنشد القصيدة بصوته الرخيم)([3]) فهل هذا التشابه كان محض المصادفة وحدها، أو أنه دليل اطلاع ومتابعة لما يحدث في الأراضي العربية المجاورة ؟

**العرض الثاني :**

إن هذا العرض الذي تمّ في مساء يوم الاثنين الموافق 10من شهر رمضان سنة 1326هـ، الموافق 5 أكتوبر 1908م. إنما هو العرض الثاني لمسرحية (وطن) فمتى .. وكيف تمّ عرض هذه المسرحية لأول مرة ..؟

إن المصادر التي بين أيدينا لا تقدم لنا الإجابة، ولم نعثر في صفحاتها عمّا يمكن أن يجعلنا نثبت به تاريخ العرض الأول لهذه المسرحية، ولكن يبدو أن العرض الأول كان عرضاً خاصاً، وعلى سبيل التجريب، أو ما يُسمى فى لغة المسرح ( بالتجارب النهائية) (LA REPETATION JENRALE)، أو أنها عرضت في حدود ضيقة في مثل هذه الحالات، وإلا ما هي الدوافع التي أعطت للعرض الثاني هذه الصفة الرسمية التي أشرنا إليها فى سياق الحديث ؟

وعلى أية حال توجد أخبار على الصحف المحلية تشير إلى تقديم عدة عروض لنفس المسرحية، ففي صحيفة ( طرابلس الغرب) الصادرة بتاريخ 13ذى القعدة لسنة 1326 هـ، نقرأ خبراً يفيد تقديم هذه المسرحية على شرف قائد الطراد الدانمركي القائم مقام شولتز . الذي زار طرابلس . خلال شهر تشرين الثاني 1908م. حيث أدبت لشرفه مأدَبة

1 – سلامة حجازى ( 1852 – 1917 م.)
أحد أقطاب المسرح الغنائي في مصر، ولد بالإسكندرية – حي رأس التين، وتلقى تعليمه الأول في أحد الكتاتيب . بدأ يرتل القرآن وهو في سن الحادية عشرة . عمل مؤذناً بمسجد سيدي البوصيري، ثم انتقل إلى الطرب والغناء وكوّن لنفسه تختاً خاصاً . ثم انتقل إلى المسرح ليغني بين الفصول في جوق القرداحي، ثم صار يقوم بالأدوار الغنائية في جوق إسكندر فرح ،وعندما لاحظ إعجاب الناس بصوته أسس جوقاً خاصاً ضم إليه ألمع فناني ذاك الزمان ونجح نجاحاً كبيراً، وفي سنة 1915 أصيب بداء الفالج – الشلل – فأقعده عن العمل، مما كان له التأثير السيء على نفسيته و معنوياته، ولم يمضِ عامان آخران حتى فارق الحياة . انظر : المصدرين السابقين : نجم – بطرس.

2 – مصطفى كامل ( 1874 – 1908 م.) زعيم وطني، ومناضل سياسي مصري . ولد بالقاهرة . درس مرحلته الابتدائية في مدرسة عباس باشا، ثم انتقل إلى المدرسة التجهيزية قضى فيها أربعة أعوام نال في نهايتها شهادة الباكالوريا . ودخل مدرسة الحقوق الخديوية، وفي نفس الوقت التحق بمدرسة الحقوق الفرنسية، ثم سافر إلى طولوز بفرنسا أدى فيها الامتحان ونال الشهادة وهو في التاسعة عشر من عمره. كتب في الصحف يدافع عن بلاده ويطالب بالجلاء الإنجليزي عنها. انشأ جريدة اللواء سنة 1899، ثم أصدر اللواء باللغة الفرنسية وأخرى باللغة الانجليزية بغية نشر أقواله عن مطالب مصر. انشأ أول شركة صحفية عربية مساهمة . تزعم الحزب الوطني وانتخب رئيساً له مدى الحياة . له كتاب ( حياة الأمم والرق عند الرومان ) وكتاب آخر عن ( المسألة الشرقية )، ألف مسرحية بعنوان ( فتح الأندلس). انظر كتاب : مشاهير الشرق . تأليف جورجي زيدان . نشر مكتبة الحياة – مصر . الجزء الأول

3 – رشيد، فؤاد: تاريخ المسرح العربي، سلسلة كتب للجميع العدد : 49 فبراير 1960 م. ص 31.

حافلة ليلة الثلاثاء في دائرة القومانداn مُثلت لجنابه رواية وطن [1].

جاء هذا العرض بعد شهرين كاملين [2] من تقديم العرض الثاني الذي أشرنا إليه، مما يدل على أن مسرحية ( وطن) كانت ماثلة دوماً في أذهان ممثليها . وأن الفرقة كانت أبداً على أهبة الاستعداد لتقديم مسرحيتها هذه في أيِّ مكان، وفي كلِّ المناسبات .

**ملخص المسرحية :**

تلخص لنا صحيفة ( الترقي) التي نقلت لنا وقائع الحفل المسرحي هذه المسرحية بقولها . إن هذه الرواية تمثل حب الوطن تمثيلاً صحيحاً . وتشخص ما للعثمانيين من الحماسة والمزايا والأخلاق الحسنة، كما أنها تدل أن لا حياة، ولا لذة إلا بسلامة الوطن والدفاع عنه [3].

إن هذه السطور القليلة لا تشبع نهمنا إلى المعرفة، خاصة أنها تركز اهتمامها على المضمون وحده دون التلميح إلى البناء الدرامي، أو الإشارة إلى الأحداث التي بُني عليها الفعل المسرحي، كأن كاتب المقال يرغب في إحالتنا عنوة إلى النص الأصلي للمسرحية المعنية، وليس أمامنا إلا أن نستجيب لما أراد لنعوض ما ضنّ به علينا، ونعطي للقارئ فكرة شاملة عن أول مسرحية قدمها مسرحُنا الليبي.

( إسلام بك ) ضابط تركي شاب، ينتمي إلى أسرة برجوازية صغيرة، ولكنه يحمل أفكاراً مستنيرة تقدس الوطن، وتعشق الحرية، يتعرف (إسلام بك ) على فتاة تركية جميلة المحيا، نبيلة المشاعر، وتنتمي إلى نفس الطبقة الاجتماعية، تلتقي أفكارُ إسلام بك مع أفكار فتاته ( زكية خانم) فتعمق وحدة الانتماء والأفكار قصة حبهما، ويهيم أحدهما بالأخر . فجأة تعلن ( روسيا ) الحرب على بلادهما، وتجتاح جيوش (القيصر) الأراضي التركية، وتحتل إمارات ( الدانوب) وتحاصر مدينة (سليسترا)[4]، وهنا يقع إسلام بك في حيرة، ويرتبك عقله، ويصير عاجزاً عن العمل والتفكير، هل يستجيب إلى قلبه الذي يهيم عشقاً وحباً بفتاته الجميلة (زكية)؟

---

1 – طرابلس الغرب العدد 1265 – السنة 38 الصادر بتاريخ 13 – ذي القعدة 1326 هـ 24 تشرين الثاني سنة 1324 مالية . 7/ديسمبر/1908م.

2 – كانت صحيفة طرابلس الغرب – تصدر مرتين في الأسبوع، يوم الاثنين والخميس . ولم تكن الصحيفة تشير إلى يوم الصدور بل تكتفي بالإشارة إلى التاريخ فقط . ونتوقع أن صدور العدد المشار إليه يوافق يوم الخميس لأنه ضم أخبار يوم الثلاثاء . وهذا يعني أن تاريخ العرض الثالث لمسرحية وطن – يصادف يوم الثلاثاء الموافق 11 ذي القعدة لسنة 1326 هجرية .(= 5/ نوفمبر/1908م.)

3 – مقالة حب الوطن صحيفة الترقي .. مصدر سابق.

4 – انظر في هذا الخصوص كتاب تاريخ الدولة العلية العثمانية تأليف الأستاذ محمد فريد بك المحامي – مصدر سابق – .

إن للوطن عشاقاً كثيرين، أما ( زكية) الجميلة فلها عشيق واحد .. إنه هو ..(إسلام بك).

وتتصاعد الأحداث على الجبهة، وتتحصل ( تركيا) على حلفاء يساعدونها على اجتياز محنتها، و( إسلام بك) الذي يدعي الوطنية، ويتشدق بالحرية، مازال سجين تردده، وأفكاره الغامضة . وفي لحظة صدق يقف (إسلام بك ) أمام ذاته وجهاً لوجه فتتبين له الحقيقة السامية على أن الوطن هو العشق الحقيقي الذي يختزل كل أنواع العشق، وهنا يقرر أن يذهب إلى موقع المعركة، ويقف مخاطباً فى جنوده الذين يكنّون له حباً عميقاً، وينظرون إليه نظرة تقدير وإجلال على ما عُرف عنه من وطنية، فيقول:

«إن الذي يحبني لا يفارقني».

وهكذا يتبعه العديد من الضباط والجنود الأتراك. وتصل صرخته إلى أذن عشيقته (زكية ) فيزداد حبها له، وتعلو معنوياتها بعلو مواقفه .

وفي موقع المعركة يلاحظ ( إسلام بك ) جنوده الأتراك وزملاءه الضباط وهم يدافعون في بسالة وشجاعة عن قلعة ( سليسترا)، ويواجهون الجيوش القيصرية بتصميم أسطوري على النصر غير أن أكثر هؤلاء الجنود حماسة كان شاباً جميل الصورة، حلو السمات، كان يتبع ( إسلام بك ) في كلِّ مواقعه، ويخوض بحماسة كلَّ المعارك التي قادها . وفي إحدى المعارك يصاب ( إسلام بك ) بجراح خطيرة يظل على إثرها فاقد الوعي، طريح الفراش .

وتنتصر (تركيا) وحلفاؤها، وتعود الجيوش القيصرية تجرُّ أذيال الخيبة والهزيمة، غير أن ( إسلام بك ) لم يشهد هذا المشد المثير للعواطف الوطنية، فلقد طال مرضه، مما استدعى بقاءه خارج الجبهة، وشيئاً فشيئاً يتماثل للشفاء . وعندما التفت حوله وجد ذلك الشاب الجميل بجانب فراشه، يقوم على خدمته، ويخفف من آلامه .. وبعد حوار قصير ومركز يدور بين الطرفين تتبين الحقيقة الجميلة لـ (إسلام بك)، ألا وهي أن الجندي الوسيم الباسل ما هو في حقيقة الأمر سوى عشيقته ( زكية خانم ) التي كانت متنكرة في ثياب الجند .. لقد تبعته لأنها تحبه، وتنتهي المسرحية بزواج الطرفين.

**مؤلف المسرحية :**

هذه هى مسرحية ( وطن .. أو سلسترا ) التي ألفها، كما تقول الصحيفة (كمال بك) الشهير ولكن من هو ( كمال بك الشهير ) هذا الذي حمل المثلون صورته على الأعناق؟

إنه الأديب والمسرحي التركي والشاعر الغنائي الكبير ( محمد نامق كمال ) الشهير بـ ( نامق كمال )، ولد سنة 1840 م. وهي الفترة القلقة في حياة الإمبراطورية العثمانية،

وشاء القدر أن تلعب هذه الشخصية دوراً بارزاً في الحياة الأدبية والسياسية أيضاً، إذ ساعدت قصائده الغنائية على انتشار الفكرة الوطنية، ولم يكتفِ بذلك، بل تزعم الانقلاب واعتبر تعينه ( باشكاتب) من أهم الشروط التي طرحها مدحت باشا على ( السلطان عبد الحميد ) الذي نكث بعهده فيما بعد.

ويعتبر نامق كمال من أبرز رجالات الأدب التركي خلال القرن التاسع عشر، وعلى يديه توطدت دعائم المدرسة الأدبية الحديثة التي أسسها أستاذه الأديب (شناسي)[1] الذي يعد زعيم المدرسة الأدبية الحديثة في (تركيا) .. وترى دائرة المعارف الإسلامية أن نامق كمال.. ( كان فناناً عظيماً، ومجاهداً جلداً وكاتباً مكثراً ووطنياً كبيراً). وتقول دائرة المعارف الإسلامية : إن الفن عنده (كان وسيلة لإحداث نهضة أدبية في البلاد، فأمد الثورة الثقافية والسياسية في تركيا بذخر من مقالاته السياسية ومسرحياته، وقصصه وأشعاره الوطنية ومصنفاته التاريخية ومباحثه النقدية، بل ورسائله الخاصة، ومن ثم كان له أعمق الأثر في هذا السبيل.[2]

ثم أسس نامق كمال جريدة ( وطن)، وهذا في حدّ ذاته يعد حدثاً سياسياً خطيراً، إذ نادت هذه الصحيفة بالدستور وبحق المواطن في الحكم وبالمحافظة على سنن الدين الإسلامي، مما أغضب السلطات، فأصدرت (فرمانها ) بنفيه إلى فرنسا في سنة 1888م، مات الشاعر التركي العظيم في سجن (ماغوسة) .

وتنظر القوى الوطنية التركية إلى نامق كمال على أنه المؤسس الحقيقي لحركة الحريات، وأنه الأب الشرعي للدستور الذي صدر سنة 1908م. ومن ناحية ثانية فلقد عنى ( نامق كمال ) بالمسرح عناية فائقة، شأنه في ذلك شأن أستاذه (شناسي )، فألف العديد من المسرحيات الوطنية منها: (كلنهام ) وعاكف بك، و(زواللى جوجوق)، بالإضافة إلى مسرحيته الشهيرة ( وطن ) أو سلسترا .[3]

---

1 – شناسي افندي ( 1826 – 1871م.) أديب وشاعر وصحفي تركي . درس في باريس، لقب بابي الأدب التركي الحديث، ورغم أن شناسي – وكما تلاحظ دائرة المعارف – لم يكن من أصحاب الأساليب، أو من فحول الشعراء، فإن برنامجه الأدبي كان واضح الرسوم، فقد حاول التحرر من قيود اللغة القديمة الغامضة، مما كان له تأثير كبير على الملتفين حوله، ويعتبر شناسي هو المؤسس الحقيقى للصحافة التركية، حيث أنشأ جريدة ( تصويري افكار ) سنة 1862م. كما ساهم في جرائد غيرها . صدر له ديوان واحد . له مساهمات في مجال المسرح، إذ ترجم مسرحية أندروماك ومسرحية أستير واتالي لجان راسين، كما وضع مسرحية هزلية بعنوان ( زواج الشاعر)

انظر : دائرة المعارف – الأدب التركي فى مادة : الأتراك، وكذلك معجم الأعلام . المطبعة الكاثوليكية – بيروت.

2 – دائرة المعارف الإسلامية – سلسلة كتاب الشعب – المجلد الأول – مادة الأتراك – ص ص 163 : 167 دار الشعب – القاهرة . وانظر أيضا – جورجي زيدان في كتابه، تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر – الجزء الثاني، مادة محمد نامق كمال بك – ص 115 – منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت، بلا – ت.

3 – نجم، محمد يوسف: المسرحية فى الأدب العربي الحديث – دار الثقافة بيروت – لبنان . الطبعة الثالثة 1980 ص . 64.

**ولكن .. من هو المخرج؟**

إذا كان ( نامق كمال ) هو مؤلف أول مسرحية تقدم على خشبة المسرح الليبي، فمن هو المخرج الذي استطاع أن يجسد هذه المسرحية، ويحوّل أحداثها إلى فعل وحركة فوق خشبة المسرح ؟.

إن صعوبة الإجابة لا تأتي من كوننا لم نعثر بعد على إشارة صريحة تحدد اسم المخرج، ولكنها تأتي أصلاً من عدم وضوح مفهوم الإخراج، ومهمة المخرج في مسرحنا العربي عموماً خلال بدايات هذا القرن، وإن كلمة (الإخراج) لم تكن قد دخلت القاموس المسرحي العربي بعد . وكان يشار إليه بمدرب الممثلين، وهي مهمة كان يقوم بها المؤلف، أو مدير الفرقة، وأحياناً يقوم بها الممثل الأول كما كان يفعل ( القباني ) و ( النقاش ) و(القرداحي) [1]، بل وسلامة حجازي الذي اعتاد على اختيار النصوص، وتوزيع الأدوار، والاحتفاظ لنفسه بالدور الرئيس فيها . وكان مدرب التمثيل مضطراً في كثير من الأحيان للقيام بمهمة التلقين لتساعده في إعطاء الإشارات التي توجه الممثل، وتملي عليه بعض الأفعال كأن ينتقل من موقع إلى آخر، أو تطلب منه رفع الصوت، وغير ذلك من الإشارات التي يأتي بها الملقن من داخل وكر أو كوشة التلقين، أو من خلف الستارة أحياناً. ولم يظهر الإخراج المسرحي في مسرحنا العربي بمعناه العلمي الدقيق إلا مع ظهور الفنان المبدع (عزيز عيد ) [2] الذي وسّع من اختصاصات مدرب التمثيل إلى أن أصبح مؤلفاً للعرض المسرحي .

---

1 – سليمان القرداحي ( ؟ – 1909 م.)

مسرحي لبناني الأصل . نزل مصر . وانضم إلى جوق يوسف خياط، وشارك في جلّ أعماله المسرحية . على أن هذا الجوق تعطل عن العمل بسبب اندلاع ثورة عرابي سنة 1881م. فانشق القرداحي عن جوق خياط، وأسس جوقاً خاصاً حمل اسمه، وقد بدأ نشاطه في السنة التالية بمسرحية ( تليماك)، وظل القرداحي يعمل بهمة ونشاط في ظروف مالية صعبة حتى توج جهده بإقامة مسرحه الخاص في مدينة الإسكندرية . سنّ القرداحي سُنة العروض الجوالة، حيث كان يطوف بفرقته على القرى والأرياف، ويسافر بها إلى المدن والبلدان، فزار سوريا ولبنان والجزائر وأخيراً تونس ،حيث وافته المنية هناك في يوم 5/ مايو / 1909 بعد أن نال وسام الافتخار من باي تونس.

انظر : المسرحية في الأدب العربي م.ي. نجم، وكذلك : المسرح والسينما عند العرب – لنداو . تاريخ المسرح التونسي – المنصف شرف الدين – مصادر سابقة.

2 – عزيز يوسف جرجس عيد ( 1884 – 1942م).

مؤسس فن الإخراج، إذ إنه أول من أهتم بالإخراج المسرحي كفن مستقل، ولد في لبنان . التحق بالقسم الداخلي بمدرسة الجزويت في بيروت .هاجرت أسرته إلى مصر وأقامت في كفر الشيخ والتحق بمدرسة الفرير في مدينة طنطا . رحل إلى القاهرة بعد وفاة والده وهو في السادسة عشرة من عمره، عمل في بداية حياته في وظيفة كاتب في إحدى شركات السكر، ثم تحصل على وظيفة في البنك العقاري. وهناك التقى مع نجيب الريحاني فجمع الفن بينهما بصداقة متينة أسفرت عن تأسيس فرقة مسرحية صغيرة كانت تقدم ما يعده ويترجمه ويخرجه لها من مسرحيات تعرض على مسارح الدرجة الثالثة، ورغم ذلك ذاع صيته كمخرج، وأمسى مخرجاً محترفاً لأكبر الأجواق المسرحية المصرية، فأخرج اروع ما عرفته المسارح المصرية من عيون الأدب العالمي.

انظر : مذكرات فاطمة رشدى ( زوجته) مجلة : المسرح المصرية . من العدد 10/1964 إلى العدد 18/ سنة 1965م. وانظر كذلك مقالها (زوجي عزيز عيد) نشر في مجلة الهلال العدد الصادر في اغسطس 1965م.، وانظر ايضاً كتاب : ذكريات . تأليف فاطمة اليوسف، نشر دار روز اليوسف – القاهرة، وايضاً مذكرات بديع خيري، اعداد محمد رفعت المحامي – نشر دار الثقافة بيروت – لبنان، لا . ت، لا . ط – الفصل السادس ص ص 59 – 68.

لذا فإننا نعتقد أن مؤسس الفرقة والقائم بإعمالها هو نفسه مخرج مسرحية (وطن..) .. وفي هذا المجال تشير الصحف إلى شخص محمد قدري المحامي.

ففي صحيفة (الترقي) الصادرة بتاريخ 30 من شهر شعبان سنة 1326هـ. نعثر على خبر يفيد أن ( حضرة الفاضل الغيور محمد قدري أفندي المحامي ) قد أوقف تجارب على مسرحية من تأليفه لأنها ( تستدعي زمنا لاستكمال معداتها ) وعليه فقد (رأت الهيأة القائمة بهذا العمل المفيد أن لا تُضيع الزمن في الانتظار، فاختارت أن تمثل رواية ( وطن) تأليف (كمال بك)، الشهير وقررت الشروع في ذلك، وأجرت الترتيبات الأولية لتنفيذ عزمها في العشر الأوائل من شهر رمضان المعظم )[1].

وفي عدد آخر من صحيفة ( الترقي) تشكر الجريدة شباب الفرقة المسرحية على توزيع واردات الرواية على الفقراء والمحتاجين، بل إنها تخص بالشكر ( أهم العوامل فيها) محمد قدري المحامي.[2]

أما صحيفة طرابلس الغرب فإنها تستعير اسم جريدته الناطقة باللغة التركية عند الإشارة إلى الفرقة التى قدمت مسرحية ( وطن ..)، وهذا كله يضع أمامنا أدلة كافية على بروز دور ( محمد قدري المحامي )، وعلى مكانته داخل هذه الفرقة وهي مكانة تؤهله لأن يتولى مهمة الإخراج، أو تدريب الممثلين حسب مصطلح ذلك الزمان.

و( محمد قدري ) المحامي هو والد المربى الفاضل المرحوم راسم قدري، من عائلة جزائرية الأصل، هاجرت أسرته إلى ( ليبيا) فراراً من الاستعمار الفرنسي، واسوطتنت المحروسة طرابلس، وبين أطلالها ولد محمد قدري [3] حوالى سنة 1860 م.وفيها تلقى تعلميه الأول حتى أتم علومه الإعدادية، ثم واصل تعليمه فى المدارس الراشيدية وبعدها سافر إلى (استنابول ) لدراسة الحقوق هناك . وعند عودته إلى أرض الوطن عمل زمناً في مجال المحاماة ثم شغل عدة وظائف حكومية منها ( أستاذاً في مدرسة البوليس، ونائباً عاماً في محكمة طرابلس ) [4] وفي سنة 1908 م أسس جريدته ( تعميم حرّيت)[5]، ويبدو

---

1 – مقالة ( التشخيص ) جريدة ( الترقي) الصادرة بتاريخ 30 / شعبان / 1326 هـ 13 – أيلول – 1908 ص 3. الموافق 26/ سبتمبر/1908م.

2 – مقالة ( استفدنا ) جريدة ( الترقى ) العدد 97 الصادر بتاريخ 7 – صفر – 1327 هـ الموافق:5مارس/1909م. صفحة 3 العمود الأيسر.

3 – المصراتي، على مصطفى : صحافة ليبيا في نصف قرن . نشر دار الجماهيرية للنشر والتوزيع – مصراتة . الطبعة الثانية 2000م. ص ص 120 – 121 . وانظر كذلك المصدر السابق .ص. 131 .

4 – المصراتي – المصدر السابق – ص. 119.

5 – تعميم حريت ( = الحرية للجميع ) جريدة أسبوعية ناطقة باللغة التركية، تأسست سنة 1908، وتقع في أربع صفحات توجد منها أعداد متفرقة بدار المحفوظات التاريخية / قسم الصحف والدوريات بالسرايا الحمراء – طرابلس . للمزيد من التفاصيل حول هذه الصحيفة انظر : كتاب الاستاذ على مصطفى المصراتي . صحافة ليبيا فى نصف قرن.

أن محمد قدري عاد من جديد إلى ممارسة مهنة المحاماة، حيث نراه في سنة 1909 م يترافع في قضية رمضان السويحلي الذي اتهم مع شقيقه أحمد وإثنين آخرين بقتل شخص وجد مقتولاً بوادي كعام [1] .

ولنترك – الآن – محمد قدري في طرابلس، ونقتفي أثره في تركية، حيث التقى بالثقافة التركية عن قرب، وقد كانت هذه الثقافة تجني آنذاك ثمار الفكر التي غرستها التيارات الأدبية الحديثة والداعية إلى التقدم والتحرر، يتزعمها الكاتب والأديب (شناسي)، وزميلاه (ضياء باشا) و (نامق كمال) . ولابد أن محمد قدري قد شاهد الحركة المسرحية التي بدأت تفرض وجودها على الحياة التركية من جراء اتصال المثقفين الأتراك بالأدب الأوروبي، وبداية حركة الترجمة عن اللغات الأوروبية، بل إننا نميل إلى الظن أن محمد قدري قد شاهد مسرحية ( سلسترا) تعرض على أحد المسارح التركية، حيث كان لهذه المسرحية شهرة واسعة لما تحتويه من بعض الصفات الرومانسية مقرونة ببعض الأفكار الطليعية والتحررية التي كانت تستهوي الشباب التركي .

ومن ناحية ثانية نلاحظ تقارباً كبيراً في حياة ( نامق كمال) وحياة محمد قدرى، وربما كان دخول محمد قدري إلى مجال المسارح والصحافة واهتمامه بالسياسة دليلاً واضحاً، على مدى تأثر محمد قدري بشخصية نامق كمال، ومدى سيطرة هذه الشخصية الفذة على نفسيته وثقافته، بل وعلى مواقف محمد قدري . إنني أراه تأثيراً حاداً يصل إلى شخصية أستاذه الروحي، فتتوحد المواقف والأفعال بتوحيد الأفكار والآراء. وإذا كان الأديب ( نامق كمال ) قد أتخذ من المسرح وسيلة اتصال مع الجماهير يبث من خلالها أفكاره الداعية إلى التحرر والتقدم، فإن تلميذه محمد قدري أبى إلا أن يكون كأستاذه، فيلجأ هو الأخر إلى تأسيس فرقة مسرحية، ويخرج لها، بل ويكتب مسرحية عن (محاكمة المستبدين)، ثم نراه ينقل اهتمامه بالمسرح إلى الجيل الجديد، وذلك عندما عين مديراً لمكتب الفنون والصنائع .. إننا نقول هذا استناداً إلى ما قرأناه في الصحف الليبية من إعلانات عن تقديم عروض مسرحية داخل مكتب الفنون والصنائع في عهد إدارة محمد قدري المحامي[2].

وإذا كان نامق كمال قد أسس جريدته (وطن) ليدافع من خلالها عن الحريات العامة،

---

1 – بو رويس – مصدر سابق . ص. 129 . ويشير الكاتب إلى أنه سبق له تناول هذا الموضوع بشيء من التفاصيل في كتابه : المحاماة في ليبيا – منشورات السلفيوم – بنغازي 1999م.

2 – تفيد جريدة الترقي في عددها رقم 183 الصادر بتاريخ 14/ربيع الآخر/1329هـ أن الجوق المصري عرض مسرحية ( صلاح الدين الأيوبي ) على مسرح مكتب الفنون والصنائع .

فإن محمد قدري قد حذا حذو أستاذه، فأسس هو الآخر، بعد عودته من إستانبول، جريدة ناطقة باللغة التركية – كما أسلفنا – دافع فيها عن القضايا الدينية والوطنية، ونوه من خلالها مراراً على النوايا الخطيرة والخبيثة التي تكنها الحكومة الإيطالية تجاه البلاد الليبية . وكما كان لـ (نامق كمال) دوراً سياسياً وتحريضياً، فإن لـ (محمد قدري) مواقفه السياسية التي أكدها بانتسابه إلى جمعية (الاتحاد والترقي) التي كانت لها فروع وإدارات نشطة في كلٍّ من (طرابلس) و(بنغازي)، بل إن محمد قدرى ارتقى بمواقفه السياسية خطوة أكثر إيجابية نوهت بها الصحف المعاصرة له، وباركت خطواته النبيلة في قيامه بحملات التبرع للفقراء والمحرومين، وغير ذلك من المواقف الصحفية والسياسية، وفي هذا الخصوص يحدثنا الأستاذ المصراتي فيذكر لنا واقعتين مهمتين؛ إحداهما تتصل بتفاصيل الهجوم الذي شنه قدري المحامي على الوالي حسني باشا، الذي جرد أحد الضباط من رعايا الدولة العثمانية من رتبته إرضاءً لخاطر أحد القناصل الأجانب، والقصة – كما يرويها الأستاذ المصراتي – هي كالتالي :

( .... وقعت إحدى الحوادث المحلية ذهب ضحيتها أحد الرعايا الأجانب، حادث فردي لكن القنصل الذي يتبعه الرجل هوّل في الأمر وأثار زوبعة وانكمش الوالي العثماني وداخله الخوف، وأسفرت عن ترضيته بأسلوب يخدش ويمس الكرامة القومية من قريب، وأقام الوالي حسني باشا حفلاً حضرة جميع أعضاء السلك الدبلوماسي في ليبيا، وعند السرايا الحمراء في مدينة طرابلس، وباشتراك فرقة موسيقى الجيش، سيتقدم (كذا) الوالي نحو الضابط المتهم بالاعتداء على رعايا القنصل الشاكي وينتزع ( كذا) رتبته وأوسمته، في حين تقوم (كذا) فرقة موسيقى الجيش بعزف النشيد الوطني).[1] .

ويستطرد المصراتي قائلاً :

(وفي صباح اليوم التالي شنت جريدة تعميم حرّيت حرباً عواناً، دعت للإضراب، وأضرب الموظفون وتجمهرت الجماهير وأغلقت الأسواق والمحالات التجارية، ورمته – أي الوالي – بمقالاتها الحامية المتوالية)[2]، وأخيراً أسفرت حملة محمد قدري المحامي عن عزل الوالي حسني باشا.

إذا كانت هذه الواقعة تعكس دور محمد قدري كصحفي حر، فإن الواقعة التالية تعكس دوره كمواطن ليبي غيور على وطنه وبني قومه، حيث يشير المصراتي إلى دوره النضالي

1 – نفس المصدر السابق – نفس الصفحة .
2 – نفس المصدر السابق – نفس الصفحة

مبرزاً كرهه الشديد إلى الاستعمار الإيطالي ذاك الشعور الذي أظهره على شكل مقالات صحفية وخطب حماسية يلهب بها مشاعر المواطنين، بل إنه نهض بدور عملي، وذلك عندما وصلت الباخرة ( أدرنة ) إلى موانيء طرابلس سنة 1911م.حاملة السلاح إلى المواطنين، فتولى محمد قدري ( مع المخلصين وقادة الحركة توزيع الأسلحة والذخائر على المقاومين المناضلين).[1].

وكنتيجة لهذا الدور الوطني أحاط الإيطاليون – بعد سيطرتهم على طرابلس – بمنزل محمد قدري المحامي، وألقوا ( عليه القبض في الهزيع الأخير من الليل، وحمل مع أسرته على باخرة إيطالية إلى المنفى، ومعه زميله الصحفي علي عياد)[2].

لكن محمد قدري المحامي وصديقه الصحفي لم يستسلما للأمر الواقع، ولم تنته قصتهما مع المستعمر على هذا النحو التراجيدي، وإنما انتهت بفصل يحمل الكثير من الجرأة، ودلائل عشق الحرية، إذ دبّر المنفيان مؤامرة مسلحة على ربان السفينة الذي قادها مضطراً نحو جزيرة مالطا، حيث أوقفاها بقوة السلاح ونزلا منها، وفي هذه الجزيرة أكرمتهما السلطة العسكرية ثم هيأت لهما أسباب الرحيل الى حيث وقع اختيارهما، ومن مالطا هاجر الصحفيان إلى مصر فسوريا فتركيا [3].

**استطراد :**

أشرت في سياق البحث إلي أن محمد قدري ينحدر من أسرة جزائرية الأصل، ويبدو أن صلة قدري بالجزائر تشبه عقب آخييل، إذ وجد فيها بعضهم هدفاً للطعن في ريادة الرجل ومبرراً لإلغاء تجربته من سجل المسرح الليبي، ولمثل هؤلاء أقول، فوق ما قلته في متن النص :

**أولاً** : إن المسرح جهد جماعي لا فردي، وما المخرج، أو الممثل، أو الكاتب سواء أعضاء في خلية تعمل لغرض فني واحد . ولئن كان قدري المحامي جزائرياً – افتراضاً – فإن عدداً آخر من أعضاء الخلية كانوا « من شبيبتنا الوطنية» وقد أكدت مقالة (التشخيص) المنشورة في جريدة (الترقي) هذه الحقيقة .

1 – نفس المصدر السابق – ص.122.
2 – نفس المصدر السابق – نفس الصفحة.
أما علي عياد، الوارد ذكره في هذه الواقعة، فهو صحفي ليبي مبرز، وأحد وجهاء البلاد، واسمه كاملاً علي عياد دريزه من مواليد مدينة طرابلس من أسرة تعود أصولها إلى بلدة جنزور (15 كلم غربي طرابلس )، درس في الأزهر الشريف، ولكنه عشق الصحافة فعمل محرراً بجريدة طرابلس الغرب، ومراسلاً لجريدة (دار الخلافة) التي أصدرها في الآستانة الصحفي الليبي عبد الوهاب عبد الصمد، ثم صار عضواً في هيئة تحرير مجلة الترقي . شارك في انتخابات بلدية طرابلس سنة 1329هـ، سجنه الوالي أحمد فوزي بسبب مشاركته في التوقيع على الشكوى المرفوعة ضده إلى الباب العالي، نفي إلى ايطاليا، ولكنه هرب وحط الترحال في سوريا الشقيقة ،حيث مازال بعض أحفاده يعيشون هناك . انظر المصراتي – المصدر السابق – صفحات متفرقة .
3 – نفس المصدر السابق – ص.122 بتصرف.

**ثانياً:** إذا أمعنا النظر في المؤلفات المتصلة بتاريخ المسرح في المجتمعات الانسانية قاطبة، فسوف نجد المؤرخين لا يعولون كثيراً على ظهور المؤلف أو الممثل، وإنما يعولون على تأسيس الفرجة، بغض النظر عن هوية وثقافة مؤسسي تلك الفرجة، وبمعزل عن مواصفات الفن موضوع تلك الفرجة، ففي اللحظة التي تتأسس فيها الفرجة الجماعية يكون المسرح الحقيقي قد خطا خطواته الأولى .

ثالثاً : يرتبط وجدان الإنسان – عادة – بمسقط رأسه، أو بالمكان الذي يتأسس فيه وعيه، وليبيا .. وطرابلس – تحديداً – هي مسقط رأس قدري المحامي، وفيها تأسس وعيه، وبين ازقتها عاش وترعرع، ومن أجلها قاوم الغزاة الإيطاليين بالكلمة والفن أولاً، ثم بالسلاح ثانياً .

**رابعاً:** تفخر بلادنا بعدد هائل من الرجال ممن برزوا في مجالات عدة، رغم أنهم ذوو أصول غير ليبية، وإليكم الأمثلة :

الشاعر كليماخوس القوريني (305 - 240ق.م) والفيلسوف ارستيفوس (400 - 365ق.م) الملقب بتلميذ أمه ومؤسس فلسفة اللذة، والفلكي وعالم الرياضيات ايراتوسيثنس (275 - 194ق.م) و الامبراطور الروماني سبتموس سيفروس (145 - 211ق.م) و الشيخ العالم، المغربي الأصل ،احمد الزروق (1442 - 1493م) والمؤرخ، الأندلسي الأصل، أحمد النائب الأنصاري (1846 - 1914م ) وأخيراً العائلة السنوسية ذات الأصول الجزائرية ايضاً .

والسؤال الآن : أنمنح هؤلاء الجنسية الليبية عن حب ورضا، ونضن بها على محمد قدري المحامي والصحفي والفنان والمناضل، لا لشيء إلا لانه اسس المسرح حيث ولد وعاش ؟!

وواقع الحال، إننا نحتاج إلى قليل من المنطق من أجل احترام تاريخنا الوطني وحراكنا الثقافي .

**الممثلون :**

لم تحرص الصحف على ذكر أسماء الممثلين، أو الإشارة إليهم باستثناء مقالة (حب الوطن) التي نشرت في صحيفة ( الترقي )، حيث التفتت الصحيفة التفاتة خاطفة إلى الممثلين، ووقفت هنيهة أمام اليوزباشى خيري أفندي الذى شخص دور (إسلام بك) في مسرحية ( وطن ..) فقالت الصحيفة :

( ..وكان بطلها والقائم بأهم أدوارها هو اليوزباشي (خيري أفندي)، فقد أظهر بأعماله وتمثيلاته ما تكنه نفسه من الشجاعة والبسالة .)[1]

1 – مقالة : حب الوطن، مصدر سابق .

ثم تضيف الصحيفة سطرين آخرين تزيد بهما من إلقاء الضوء على هذه الشخصية فتقول:

.. ومن عجيب الصدف أن المومي (كذا) إليه – أي اليوزباشى خيري – من أهالى (سلسترة ) التي يمثل الدفاع عنها في ( التشخيص )، وتعلق الصحيفة قائلة ( فلا غرابة إن كانت الحماسة قد استولت على عموم حواسه، فإن حب الوطن من الإيمان.)

أما الشخصية الثانية التي اشارت إليها الصحيفة، فهي الممثلة التي قامت بدور (زكية خانم ) وتُدعى ( تبريز )، وهي نفس الآنسة التي أشارت إليها الصحيفة في عدد سابق، غير أن الرسم الإملائي لا يتشابه في كلا العددين.

ففي العدد الصادر بتاريخ 30 – شعبان – لسنة 1326 هجرية، كُتب اسمها على هذا النحو ( التبزيداليا) فيما نجده في العدد اللاحق قد كتب كالآتي (استريز)، واعتقد أن الاسم الصحيح هو ( تبريز داليا )، إذ تداخلت الحروف حتى صارت كأنها كلمة واحدة، أو هكذا خيل لكاتب الخبر، وهو يصوغ مادته الإخبارية، بينما حاول كاتب المقالة النقدية التي تحمل عنوان (حب الوطن) السعي إلى اختصار الاسم .

ورغم أن الصحيفة قد جاءت على ذكر هذه الآنسة في مقالتين، فإنها لم تحاول أن تمدنا بأية معلومة عنها، بل اكتفت بالإشارة العابرة .

ففي المقالة الأولى التي تحمل عنوان (التشخيص) نعلم أن الآنسة (تبريز) قد قبلت القيام بدور الشخصية النسائية في مسرحية وطن، (على أن تعطى لها أجرة مناسبة، وقد قبلت الطلب مشترطة أن لا تأخذ شيئاً، حيث كان المشروع لمحض الخير..) وتعلق الصحيفة على هذا الموقف بقولها .. ( فأظهرت بذلك علو همتها ورقة عواطفها، فاستحقت جميع الشكر على حميتها ومكارم أخلاقها) [1].

أما فيما يتعلق بقدراتها الفنية، فاكتفت الصحيفة بالقول .. وظهرت الممثلة (استريز خانم فقامت بتمثيل دورها بغاية الإتقان )، ولم تشر المقالة ولا بقية الصحف ما إذا كان ( محمد قدرى المحامي) قد مثل في هذه المسرحية أم أنه اكتفى بإدارتها وإخراجها ؟

1 – مقالة التشخيص . جريدة الترقي مصدر سابق .

# الفَصْل الثّاني
## عناوين أُخر

**أ - شهداء الحرية:**

وبجانب مسرحية « وطن » تطالعنا الصحف الليبية الصادرة في العهد العثماني الثاني بعناوين لمسرحيات أخرى عرضت خلال تلك الفترة، ومن بين هذه العناوين نعثر على مسرحية بعنوان ( شهداء الحرية )، ذكرها أولاً الأستاذ « المهدى ابو قرين » في كتابه « تاريخ المسرح فى الجماهيرية » [1] دون أن يشير إلى المصدر الذي نقل عنه هذه المعلومة، ثم أشار لها أيضاً الأستاذ « بشير عريبي » في كتابه عن « الفن والمسرح فى ليبيا » [2] نقلاً عن صحيفة « تعميم حريت » التي تقول إن هذه المسرحية قد قدمت (لتغطية أجور العمال بميناء طرابلس الذين قاطعوا البضائع النمساوية وبواخرها الواردة إلى « طرابلس») احتجاجاً على ضمها مقاطعتي البوسنة والهرسك الإسلاميتين إلى إمبراطوريتها، وتعويضاً للأضرار المادية التي لحقت بالعمال نتيجة توقفهم عن العمل.

ويشير الأستاذ عريبي إلى تاريخ العدد الذى نقل عنه هذا الخبر فيقول لنا : إنه صدر بتاريخ أول شعبان لسنة 1326هـ الموافق 29/أغسطس/ 1908 . ومعنى هذا أن مسرحية ( شهداء الحرية) عرضت في أواخر شهر رجب، أي قبل عرض مسرحية ( وطن) بشهرين تقريباً . بيد أن هذا غير صحيح، ويستند تشكيكنا في صحة هذا الخبر إلى عدة أسباب نجملها في النقاط التالية :

**أولاً:** على حدّ علمنا أن الأستاذ « عريبي » لا يجيد التحدث باللغة التركية، وفي نفس الوقت لم يشر إلى مترجم النص حتى نثق في كفايته وأمانته في النقل، ثم إننا لا نعلم ما إذا كان مترجم النص قد ترجمه حرفياً، أم أنه تصرف فيه حسب مقتضيات الصياغة الأدبية، وهل قام بالترجمة عن المصدر مباشرة أم أنه فعل ذلك من الذاكرة ؟

**ثانياً :** لا وجود لهذا العدد من صحيفة ( تعميم حريت ) ضمن الأعداد المتوفرة في قسم الوثائق والمحفوظات التاريخية لمصلحة الآثار، بل لا وجود له ألبتة في الفهرس الخاص بأعداد

1 – أبو قرين، المهدي : تاريخ المسرح في الجماهيرية . سلسلة كتاب الشعب – العدد 9 – منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – الطبعة الأولى – سبتمبر 1978م. ص ص 119 – 120 .

2 – عريبي، بشير محمد : الفن والمسرح فى ليبيا– مصدر سابق – ص ٢٧٢

الصحف الليبية . فأين عثر الأستاذ عريبي على هذا العدد ؟ ولا نظنه قد شدّ الرحال، ولاحق هذا العدد في المكتبات التركية مثلاً، إذ لو فعل لأشار إلى ذلك باعتزاز وفخر[1].

ثالثا : إن ضم الإمبراطورية النمساوية مقاطعتى البوسنة والهرسك، وهو الحدث المتعلق بالعرض المسرحي المذكور لم يتم، بشكل كامل، إلا بعد سقوط (السلطان عبدالحميد )، أي بعد يوم 27 من شهر أبريل سنة 1909م.

رابعا: وهو الأهم، لقد عثرت على نفس الخبر، وبنفس الصياغة تقريباً في صحيفة ( طرابلس الغرب )، الصادرة بتاريخ 13 ذي القعدة لسنة 1326هـ، الموافق 24 تشرين الثاني 1324 سنة مالية، [2] وهو اليوم المقابل ليوم 7 ديسمبر / 1908م. على أن صحيفة ( طرابلس الغرب ) لم تشر إلى احتلال مقاطعتي البوسنة والهرسك، بل لم تأتِ على ذكر هاتين المقاطعتين مطلقاً ولكنها – أعني الصحيفة – أشارت إلى ( نقض النمسا للعهود ) وهذا أقرب إلى الدقة، وإلى الواقع أيضاً لسببين اثنين ؛ أحدهما : أن صحيفة (طرابلس الغرب ) هي صحيفة رسمية، وناطقة بلسان حال الدولة العثمانية، وثانيهما : أن اللعبة السياسية تبدأ أولاً : كما هي العادة – بنقض بعض بنود المعاهدات بغية معرفة الرأي العام قبل الشروع في تنفيذ الخطة الجوهرية، أو جوهر الخطة بتعبير أدق.

إذا تأكدنا من عدم دقة التاريخ الذي تشير إليه صحيفة ( تعميم حريت) نقلاً عن (بشير عريبي ) فيبقى أن ننظر إذن إلى التاريخ حسبما تشير إليه صحيفة (طرابلس الغرب) فقد جاءت إشارتها على النحو التالي ( .. مثلت جمعية التشخيص رواية (تعميم حرية ) ليلة الأحد الفارط [3] ومن خلال القراءة المتأنية لصياغة الخبر نكتشف أن صدور هذا العدد يصادف يوم الخميس [4] الموافق 13 من ذي القعدة لسنة 1326هـ . وهذا يعني أن تاريخ عرض المسرحية المذكورة كان يوم الأحد 9 من ذي القعدة لسنة 1326 هـ الموافق 3/ ديسمبر/ 1908م.

### ب- محاكمة المستبدين :

أما المسرحية الثالثة فتشير إليها صحيفة (الترقي ) في عددها الصادر بتاريخ . 30 شعبان 1326هـ، الموافق 13 / سبتمبر/ 1908 . وهي بعنوان ( محاكمة المستبدين) وقد جاء في الصحيفة ما يلي:

---

1 – نلاحظ إجمالا : أن الأستاذ عريبي لم يطلع على الصحف الليبية الصادرة في العهد العثماني الثاني، ولكنه – فيما يبدو – اكتفى في بحثه بالمشافهة والسماع، ودليلنا على ذلك خلو كتابه من أخبار المسرح الواردة في تلك الصحف .

2 – السنة المالية، هى التقويم السائد في الإمبراطورية العثمانية ومستعمراتها، بجانب التقويم الهجري .

3 – صحيفة طرابلس الغرب – العدد – 1265 – لسنة 38 الصادر بتاريخ 13 ذي القعدة سنة 1326 هـ، الموافق 24 – تشرين الثاني سنة 1324 سنة مالية (= 7 ديسمبر/1908م.)

4 – أودّ أن ألفت، مجددا، نظر القارئ الكريم إلى أن صحيفة طرابلس الغرب كانت تصدر مرتين في الأسبوع الاثنين والخميس.

قد ابتدأ حضرة الفاضل الغيور محمد قدري افندي المحامى في إحضار ما يلزم لتشخيص الرواية التي ألفها في موضوع محاكمة المستبدين )[1].

إذن المسرحية كانت جاهزة على مستوى التأليف . وهنا إشارة صريحة إلى أن (محمد قدري ) المحامي هو المؤلف، كما أنه المخرج لأنه ( ابتداء في إحضار ما يلزم لتشخيص الرواية )، أي أنه هو الذي كان يقود الفريق، ولكن التجارب المسرحية أوقفت بسبب الحريق الذي شب في دار السعادة، لذا فضل شباب الفرقة تقديم عمل مسرحي، ( يخصص قسم منه لإعانة الحريق ) [2]، وحتى يتم الإسراع في الحصول على الأموال المطلوبة استبدلت هذه المسرحية بمسرحية (وطن) التي سبقت الاشارة إليها، ولم نعثر فيما بعد على إشارة تفيد العودة من جديد إلى العمل في مسرحية ( محاكمة المستبدين )، ولا نعرف ما إذا عرضت على الجمهور أم أنها لم تعرض؟!

ومع بداية سنة 1327هـ، وبالتحديد في 7 صفر الموافق 14/فيراير/1909 . نقرأ في العدد رقم 97 من صحيفة ( الترقي) خبراً تحت عنوان (استفدنا) يقول فيه المحرر.

( استفدنا أنه تحصل 23 ليراً ونصف بعد المصارف من واردات الرواية التي شخصت في الأسبوع الماضي ) [3]، ولا نعرف على وجه الدقة ما إذا كانت هذه الرواية المشار إليها في سياق الحديث هي نفسها رواية محاكمة المستبدين أم رواية جديدة، أم أنها رواية معادة، ويمكننا القول : إن مسرحية محاكمة المستبدين تستمد موضوعها من المحاكمات التي تمت في تركيا عقب إصدار الدستور، وإعلان الحريات .

وفى الوقت الذى نحزن فيه على ضياع، أو غياب هاتين المسرحيتين ( شهداء الحرية) و ( محاكمة المستبدين ) فإننا نهيب بكل المهتمين بالفن والثقافة الليبية، كما نهيب بأحفاد الأستاذ (محمد قدري) المحامي بالبحث الجاد والتنقيب المتواصل عن هذين النصين المسرحيين، وإعادتهما إلى مكتبتنا الليبية .

**دوافع العرض المسرحي :**

إن معرفة دوافع العروض المسرحية، والمناسبات التي تحيط بها تساعدنا في فهم المعاني الحقيقية لوظيفة المسرح الليبي خلال العهد العثماني الثاني، حيث نلاحظ أن العروض المسرحية كانت تتحرك داخل مناسبتين اثنتين، إحداهما مناسبة سياسية، والثانية مناسبة

1 – صحيفة الترقي – العدد 97 – صفر – 1327 هـ، الموافق 14 شياط 1325 سنة مالية .
2 – نفس المصدر السابق.
3 – صحيفة الترقي – العدد 97 – الصادر بتاريخ 7/ صفر / 1327 هـ، الموافق 14 – شباط – 1325 سنة مالية .

اجتماعية، أما العروض ذات الوظيفة الجمالية، أو الترويحية، أو التجارية فلم تظهر على الواقع المسرحي إلا مع ظهور الفرق الزائرة التي بدأت تكثف حضورها وزياراتها الفنية إلى بلادنا بعد سنة 1909م.

**أ – مناسبات سياسية:**

لقد رأينا كيف ساهم المسرح الليبي في مناسبة إعلان الحريات بتقديم مسرحية لأبرز المثقفين المناضلين الأتراك، وأشرنا إلى الصفة الرسمية التي قدمت فيها هذه المسرحية، وكيف أحيطت بهالة من القداسة والجلال، ولقد حاولت بقية المسرحيات التي ظهرت خلال تلك الفترة المحافظة على هذه الروح الوطنية والسياسية . والواقع أن هذه البداية السياسية الصاخبة إلى حدّ التشنج قد أثرت في المسرح الليبي حتى في المراحل اللاحقة، فأحكمت الطوق حول عنقه كي يغدو مسرحاً مرتبطاً بالحدث السياسي، ومتأثراً به . أكثر من كونه مؤثراً فيه. ولقد ظهرت علاقة المسرح بالسياسة على صعيدين .

**أولاً** – ارتباط الحدث الدرامي بالمضمون السياسي .

**ثانيا** – ارتباط العرض بالمناسبة السياسية، وهو ارتباط شكلي، وخارجي، ولكنه يبدو ضرورياً أمام غاية العرض المسرحي التي كانت تنظر إلى المناسبة السياسية كمناسبة ملائمة للتعبير والتشخيص . إن الإصرار على حضور المسرح ضمن المناسبة السياسية كان يهدف أساساً إلى تعميق الوظيفة السياسية للمسرح . هذا المعنى نراه بوضوح في العرض الثاني لمسرحية (وطن) التي خصص قسم من دخلها إلى ( دار السعادة) عندما تعرضت للحريق.

وعندما بدأت الإمبراطورية النمساوية في التخلص التدريجي من مواد وبنود معاهدة ( باريس ) التي تنص على تبعية مقاطعتى (البوسنة والهرسك) الإسلاميتين إلى الدولة التركية ( سرى شعور الحرب الاقتصادية في الولايات العثمانية )، واتفق ملاحو مدينة (طرابلس جميعاً) على عدم تنزيل بضاعة النمسا من السفن الحاملة لها..) وقرروا عدم نقل أحمالها، مما اضطر السفن المذكورة (على مبارحة المرسى بأثقالها ) وفي هذا الجو المشحون بالعواطف الوطنية والمليء بالمواقف السياسية وجد مسرحنا مناخه الملائم ليعرض مسرحيته الثانية ( شهداء الحرية ) التى وزع حاصلها الصافى على عمال الميناء تعويضاً لهم عن الأضرار التى لحقتهم من جراء المقاطعة [1]

بل إن المسرح لم يرَ حرجاً في الاستجابة إلى أوامر الدولة بخصوص تقديم عرض خاص

1 – انظر مقالة ( المقاطعة ) صحيفة طرابلس الغرب – مصدر سابق .

أمام ضيفها الدنماركي القائمقام ( شولتز) عندما رسا بطراده (هنيدال) بمرسى ( طرابلس).

**ب– مناسبات اجتماعية:**

أما في إطار المناسبة الاجتماعية، فقد درج مسرحنا على عادة حسنة، إذ أنه كان ينظم العروض المسرحية لصالح المشاريع الخيرية، ويقوم بتوزيع ريع الحفل على الفقراء والمحتاجين، وهذا يعد موقفاً نبيلاً، ومشرفاً لرجالات المسرح الليبي في تلك المرحلة، ولا تنسى صحيفة ( الترقي ) أن توثق هذه المواقف فتشير في عددها 97 إلى ذلك قائلة :

( استفدنا أنه تحصل 23 ليراً ونصف بعد المصاريف من واردات الرواية التى شخصت في الأسبوع الماضي [1] على ذمة فقراء . وقد شرع أول أمس [2] في توزيعها على الفقراء والمحتاجين من الذين أحاط بهم الزمان [3] وفي عدد آخر [4] من الصحيفة نعلم أنه قد خصص قسم من دخل أحد عروض مسرحية (وطن) مشروع نشر المعارف بواسطة (جمعية الاتحاد والترقي) .

وبطبيعة الحال لا نستطيع، في كلِّ الحالات، فصل ما هو سياسي عما هو اجتماعي، إنهما في الواقع وجهان لعملة واحدة، ولقد كان المسرح الليبي يتحرك فعلاً وفق هذا المفهوم، فالنشاط الإنساني الذي يبذل في سبيل الحد من انتشار الفقر والمرض والجهل بين أبناء الوطن، إنما هو غاية سياسية فوق معانيها الاجتماعية، وأن العرض المسرحي الذي قدم لصالح عمال الميناء هو عمل يحمل معنىً سياسياً، ولكنه أيضاً ذو أبعاد اجتماعية واضحة.

ولكن ..!

أن يكون المسرح الليبي موجوداً في المناسبات السياسية فهذا يعد امتداداً للموضوعات التي كان المسرح يهتم بتناولها، أما أن ينزل المسرح إلى الشارع، ويوزع دخل الحفلات على الفقراء والمحتاجين، فهذا يعني ترجمة أفكاره السياسية ترجمة عملية، وله دلالة عميقة على أن الفكر السياسي الذي شحن به المسرح الليبي لم يكن مجرد ( هزة شعورية ) فقط، وليس فكراً يجاري الأحداث، ويهادن الدولة العثمانية، وإنما هو موقف مستمد من عمق القناعات، ويعبر عن مدى نضج رجالات مسرحنا وتشربهم بالأفكار الإصلاحية المستنيرة . وهنا يبرز أمامنا سؤال كبير يمكن صياغته على النحو التالي:

---

1 – أي في أواخر شهر محرم لسنة 1327 هـ، حوالى 7 شباط 1325 سنة مالية الموافق 26 – فيراير – 1909م.
2 – أي بتاريخ 5/صفر/ 1327 هـ، الموافق 25 – فبراير – 1909م.
3 – صحيفة الترقي – مصدر سابق.
4 – انظر صحيفة الترقي العدد الصادر بتاريخ 30 /شعبان / 1326هـ. 13 – أيلول – 1324 سنة مالية، الموافق26 سبتمبر/1908م.

إذا كان أهل المسرح يحسون بالظلم الاجتماعي، ويلتقون به على قارعة الطريق فلماذا لم يترجموا إحساساتهم هذه في أعمال درامية تعالج مظاهر البؤس، وتنادي بالحدّ من انتشار الجهل والمرض ؟

ثم نردف سؤالا آخرا:

لماذا لم يتأصل موقف المسرح الاجتماعي ليسبر غور المضمون الدرامي، بدل أن يظل موقفاً خارجياً على هامش المناسبة الاجتماعية ؟

إن الإجابة عن ذلك تتطلب منا أن ننظر إلى تجربة المسرح الليبي في العهد العثماني الثاني من خلال تجربة المسرح العربي عموماً، خلال تلك المرحلة التاريخية التي لم تعرف المسرح الاجتماعي، ولم تسمح معطياتها بظهور الدعوة إلى الدراما الاجتماعية التي نادى بها فيما بعد، ونظرّ لها الكاتب المسرحي فرح انطون [1] في مقالة له بعنوان (الرواية وانفعها لنا ) سنة 1914م. [2] أما قبل ذلك فقد كانت المسرحية العربية تستمد موضوعاتها من التاريخ الإسلامي ومن التراث العربي في شكل حوارات ومواقف ذات أبعاد سياسية، وأبعاد تحريضية إلى حدّ ما.

ومن ناحية ثانية، ينبغى أن ننظر إلى تجربتنا المسرحية الأولى على أنها جاءت (كنتيجة لتلك الهزة الشعورية العظيمة التي شملت البلاد العثمانية من أقصاها الى أقصاها ) [3]. بمناسبة إعلان الدستور . وأن تقديم مسرحية ( وطن) للشاعر التركي العظيم كان حدثاً فنياً موازياً لما حدث داخل المسارح في الوطن العربي احتفالاً بهذه المناسبة السياسية المهمة، بل إن المسرح الليبي لم يمنعه غياب التجربة في مجال التأليف الدرامي من الدخول في المغامرة . والإقدام على كتابة مسرحية مستوحاة من واقع الأحداث السياسية التي رافقت ظهور وإعلان الدستور، أسوة بما حدث في المسارح العربية الأخرى . رغم أن هذه المغامرة الجريئة قد جاءت متأخرة نسبياً . وإذا كانت قريحة المؤلف المسرحي الليبي لم

1 – فرج أنطون ( 1874 – 1922م.)
صحفى وكاتب مسرحي، ومصلح اجتماعي، ولد فى طرابلس الشام، ودرس في مدارسها الابتدائية، ثم واصل تعليمه حتى أجاد اللغتين العربية والفرنسية إجادة تامة = =عمل مديراً لمدرسة الجمعية الخيرية . هاجر إلى مصر هروباً من المظالم السياسية التي كانت تعانيها بلاده من سيطرة الإمبراطورية العثمانية، اشتغل محرراً في جريدة الأهرام، ثم أصدر مجلته ( الجامعة ) سافر إلى أمريكا سنة 1912 . ومكث بها عاماً كاملاً أجاد فيه اللغة الإنجليزية، اشترك مع مواطنيه (شبلى شميل، ويعقوب صروف) في قيادة تيار سياسي وثقافي من المهاجرين الشوام تعرض لهجوم شديد من قبل مصطفى كامل، ترجم العديد من المسرحيات العالمية . وكتب للمسرح مسرحيات دشن بها الاتجاه الاجتماعي النقدي في المسرح العربي.
انظر : كتابنا : فاعلية المسرح العربي الحديث .. نشر المنشأة العامة ،وكذلك كتاب : تطور النقد المسرحي في مصر . تأليف السيد حسن عيد .

2 – اقرأ هذه المقالة في كتاب مختارات من فرح أنطوان – فرح أنطوان – سلسلة (مناهل الأدب العربي ) العدد 39.

3 – المسرحية في الأدب العربي الحديث . مصدر سابق – ص 341 .

تستجب بسرعة لاستلهام هذه الإحداث، فإن العرض المسرحي قد عوض هذا النقص من خلال المشاهد الخطابية، ومشاهد التأبين التي واكبت العرض الأساسي كما أشرنا أنفاً.

إن الأحداث السياسية، وما واكبها من هزات عنيفة في المشاعر والعواطف هي التى غيّبت المسرحية الاجتماعية، وذلك من خلال قدرتها الخارقة على تعطيل أو حجب – بتعبير أدق – الوعي الاجتماعي . فلم يكن الوعي بالمعطيات الاجتماعية على درجة من الظهور والسفور بحيث يتمكن من تخفيف حدة الوعي السياسي، والنظر إلى مجريات الأمور بغير هذا المنظار، لذا لجأ مسرحنا إلى البديل، والقبول بتقديم مسرحيات ذات مضامين سياسية في مناسبات اجتماعية، وتهدف إلى غايات خيرية، وحتى في هذه الحال، إنما كان المسرح يسعى إلى تعميق الوظيفة السياسية في نفوس مشاهديه.

# الفصل الثالث

## الفرق المسرحية العاملة

### أسماؤها وكفاياتها

تعرفنا – فيما سبق – على عناوين المسرحيات التي عرضها مسرحنا الليبي في أواخر العهد العثماني الثاني . كما تعرفنا – أيضاً – على مناسبات وعدد العروض، بيد أننا لم نقف كثيراً أمام الفرق التي قدمت كل هذه العروض، ولم نلقِ نظرة، ولو عابرة، على كفاية هذه الفرق التشخيصية، وعلى استعداداتها الفنية، بل إننا لم ندقق حتى في أسمائها، لذا فإن مهمة الصفحات التالية هي محاولة إلقاء الضوء على هذه الجوانب البالغة الأهمية.

**أ – في التسمية :**

منهجياً .. لابدّ أن نستهل الحديث ببحث في التسمية وأسبابها، إن أمكن، وهنا تطالعنا المصادر الليبية بأربعة أسماء مختلفة، هي :

1 - فرقة التمثيل العربي .

2 - جمعية تعميم الحرية .

3 - جمعية التشخيص .

4 - جمعية التمثيل.

فهل هذه التسميات تخص أربع فرق كانت عاملة خلال تلك المرحلة، أم أنها تسمية تخص فرقة واحدة ؟.

قبل الإجابة، أفضل أن ألتفت إلى المصادر المعنية لننظر إلى هذه التسميات في مواقعها :

**1 – فرقة التمثيل العربي:**

جاء ذكر هذه الفرقة في كتاب ( الفن والمسرح فى ليبيا ) [1] نقلاً عن جريدة (تعميم حريت )[2] الصادرة في أول شعبان سنة 1326 هـ. ولا ريب في أن هذه التسمية هي أوضح، وأكثر التسميات إثارة، وأشدها قرباً والتصاقاً بمشاعرنا القومية.. ومع ذلك، فهي

1 – عريبي : الفن والمسرح فى ليبيا – مصدر سابق – ص.222

2 – من المهم هنا أن نلفت انتباه القارئ الكريم إلى ارتباط هذه الصحيفة والفرقة معاً بشخص الأستاذ محمد قدري المحامي .

تبدو تسمية غير دقيقة، ومفصولة عن روح زمانها، مما يزيد في حدة الشك الذي يساورنا حول قيمة هذه الوثيقة التي استند إليها الأستاذ عريبي مؤلف الكتاب المشار إليه .

إن هذه التسمية المنتقاة بعناية فائقة تحت تأثير العاطفة القومية تكشف بوضوح تصرف مترجم الوثيقة في أسلوب الصياغة، فقوله ( فرقة التمثيل) هي مجرد صياغة بأسلوب معاصر لـ (جمعية التشخيص)، وإذا شئنا التدقيق أكثر، فلا بأس من الإشارة إلى حقيقة مهمة تؤكد لنا أن كلمة ( فرقة) هي، في حدّ ذاتها، مصطلح فني لم يدخل القاموس المسرحي العربي إلا مع بدايات عشرينيات القرن الماضي، أما قبل ذلك فقد كان المسرحيون العرب يستعملون كلمتي ( جوق ) و(جمعية )[1] للتدليل بهما على مؤسساتهم المسرحية . أما كلمة (العربية)التي تحتل الترتيب الثالث في اسم هذه الفرقة المزعومة فلا نظنها إلا إضافة من عند المترجم أو المؤلف ( الله اعلم)، أما أسباب نظرة الريبة هذه فمردها الاعتبارات التالية:

أولاً :

إن الوعي القومي كان مذاباً تماماً في الوعي الديني، ولقد حافظت السياسة العثمانية على كبح المشاعر القومية سواء في المنطقة العربية أو في غيرها من الولايات، ولم يظهر الوعي القومي في المنطقة العربية إلا بعد الحرب العالمية الأولى التي برهنت على أنها حرب قوميات، ومصالح قومية . وهو عين السبب الذي جعل الفرق المسرحية الكبيرة التي تأسست في منطقة ( الشام) و(مصر) تتحاشى استعمال مثل هذه الكلمة الدالة على الهوية القومية.

**ثانياً:**

توحي كلمة ( العربية ) إلى الأذهان بتميز هذه الفرقة عن غيرها من الفرق الأخرى، الإيطالية مثلاً أو اليهودية .. أو التركية، وكأن بلادنا كانت تشهد هذا الزخم من الفرق، والنشاط المسرحي – كما هو الأمر في (لبنان) (ومصر)[2]، بينما واقع الحال لا يشير إلى ذلك أبداً. ومع إننا نعتقد بوجود فرق أخرى داخل الأندية والمؤسسات الاجتماعية، فإن

1 – للتأكد من ذلك بإمكان القارىء مراجعة أسماء الفرق المسرحية العربية وتواريخ تأسيسها فى كتاب : المسرحية فى الأدب العربي للدكتور محمد يوسف نجم .

2 – حرصت بعض فرق الهواة على التركيز على هويتها القومية العربية، وذلك كردة فعل ضد سيطرة الفرق الأجنبية الواسعة الانتشار في منطقة الشام ومصر، من بينها (جمعية إحياء التمثيل العربي) التي تأسست فى بيروت سنة 1908، وجمعية أخرى تحمل نفس الاسم تأسست في مصر سنة 1913م. وجمعية ثالثة أسسها الريحاني سنة 1908 م، تحت اسم ( جمعية ترقى التمثيل العربي ). وتدلنا أسماء هذه الجمعيات على حقيقة التنافس بين مريدي التمثيل العربي وبين الفن الأجنبي.

نشاطها الفني كان هادئاً، وفاتراً، ولا يتعدى المناسبات الخاصة، كما أنه لا يخرج عن نطاق المؤسسة، حتى إننا لا نعثر على أية إشارة لهذه الفرق، ومناشطها في صحف تلك المرحلة .

**ثالثا :**

أما إذا كانت التسمية تستمد مبررها من الموضوعات والقضايا التي كانت تعرضها هذه الفرقة، فان هذا ( المبرر) لا مبرر له أصلاً، ويفتقد الموضوعية، إذ أن المسرحيات التي أشارت إليها الصحف، هي مسرحيات مستوحاة – كما أسلفنا – من الأدب التركي، والتاريخ التركي، ولا علاقة لها بالعرب والعروبة .

**رابعاً :**

إن صحيفة ( الترقي) وهي أكثر الصحف الليبية اهتماماً بالمسرح، وملاحقة لفعالياته ومناشطه، لم تشر إلى هذه الفرقة، ولم نعثر على صفحاتها على ما يؤكد هذه التسمية، إن هذه النقطة جديرة بالاهتمام، إذا ما وضعنا في اعتبارنا سمو العلاقة التي تربط الشيخ ( محمد البوصيرى)[1] مؤسس صحيفة (الترقي) بالأستاذ المحامي ( محمد قدري) وهي علاقة نهتدي إليها من خلال عبارات التقدير والإعجاب، والألفاظ الرقيقة والرنانة معاً التي تستعملها الصحيفة حين تتحدث عن شخص ( محمد قدري) وجهوده المسرحية .

**خامسا:**

إن صحيفة ( طرابلس الغرب) [2] قد أوردت نفس الخبر الذي أشار إليه مؤلف كتاب (الفن والمسرح فى ليبيا) نقلاً عن ( تعميم حريت)، ولكن صحيفة (طرابلس الغرب ) أشارت إليها كـ ( جمعية تشخيص) فقط، دون الإشارة إلى هويتها القومية، وهذا ما نعتقده أقرب إلى الصواب .

**2 – جمعية تعميم الحرية:**

جاء ذكر هذه الجمعية في خبر طويل نشرته صحيفة ( طرابلس الغرب)[3] تشير إلى

---

1 – محمد البوصيرى .( 1857 ؟ : 1914م.)
رجل أزهري، وكاتب صحفي، وأحد أركان الحركة الفكرية الوطنية، ومؤسس جريدة (الترقي)، ولد بمدينة طرابلس وتلقى تعليمه الأول بجامع شايب العين بالمدينة القديمة. كان شغوفا بالإنشاء الصحفي والتجديد فيه فاتسم أسلوبه بالقوة على صعيد الشكل والمضمون، وبالابتعاد عن التكلف، وقد دلت على ذلك افتتاحياته في جريدة (الترقي)، كما كان مثالاً إلى الطموح الإصلاحي وقد غذى فيه هذا الطموح اتصاله بالشيخ محمد كامل بن مصطفى، وإبراهيم السراج . وقد صيّر جريدته الترقي منبراً لدعاة الإصلاح والحرية .. سجن في عهد الوالي أحمد فوزي بسبب كتاباته وسلوكياته الوطنية .
انظر : المصراتي : صحافة ليبيا في نصف قرن، وكذلك كتاب : م.م. جبران : محمد كامل بن مصطفى وأثره في الحياة الفكرية في ليبيا .

2 – انظر مقالة ( المقاطعة) صحيفة طرابلس الغرب العدد 1265 – السنة 38، الصادر في 13 ذي القعدة 1326هـ، الموافق 7 ديسمبر / 1908م.

3 – خبر .. نفس المصدر السابق.

أن هذه الجمعية قد مثلت رواية (وطن) على شرف القائم مقام (شولتز) ليلة الثلاثاء 11/ ذي القعدة / 1326هـ، الموافق 7/ ديسمبر / 1908م.

إن البحث في مصداقية هذه التسمية، وفي كينونة هذه الجمعية يجعلنا نستعين مباشرة بالأستاذ ( محمد قدري) فهو مخرج مسرحية ( وطن)، وهو أيضاً مؤسس الفرقة التي قدمت هذه المسرحية [1] . غير أن الأستاذ (قدري) لم يشر مطلقاً في صحيفته ( تعميم حريت) إلى ما يفيد اختياره مثل هذه التسمية، ليطلقها على جمعيته المسرحية الناشئة، بل العكس هو الصحيح، إذ نعثر على تسمية مغايرة، تختلف لفظاً ومعنى عن هذه التسمية [2] التي جاءت بها صحيفة ( طرابلس الغرب).

– إذن .. من أين جاءت صحيفة (طرابلس الغرب) بهذه التسمية ؟ من المحتمل أن يكون المحرر الصحفي لجريدة ( طرابلس الغرب) قد وقع فيما يشبه البلبلة المؤسفة، وأختلط عليه الأمر فجمع بين فرقة ( محمد قدري) وبين صحيفته الناطقة باللغة التركية .. وهكذا أحال اسم الصحيفة إلى الجمعية التي قدمت مسرحية (وطن) واعتبره اسماً مميزاً لها، وبطبيعة الحال، فإن مثل هذه الأخطاء محتملة الوقوع في صحيفة لا تعنى كثيراً بالفنون، ولا تراعي الدقة في تحرير وصياغة أخبارها الفنية .

### 3 – جمعية التشخيص:

جاء ذكر هذه الجمعية في صحيفة ( طرابلس الغرب) أيضاً ضمن خبر يحمل عنوان (المقاطعة) [3]، وهو عين الخبر الذي تحدثنا فيه الصحفية عن واقعة رفض عمال ميناء ( طرابلس) لإنزال السفن النمساوية، ففي هذه المناسبة تقدمت إحدى الفرق تطلق عليها الصحيفة اسم ( جمعية التشخيص) فتقول: ( .. مثلث جمعية التشخيص رواية ( تعميم الحرية ) غير أن الجديد في هذا الخبر، المدهش حقا، هو أن نتعرف على ( تعميم الحرية) لا كأسم لجمعية بل كعنوان لرواية وهذا تناقض واضح مع ما سبق أن أشارت إليه الصحيفة ذاتها، فأيهما – إذن – اقرب إلى الصواب، أنْ ننظر إلى ( تعميم الحرية ) على أنه عنوان لرواية أم أنه اسم لـ (جمعية تشخيص )؟ وعلى أية حال، فإن هذا التناقض المخجل جدير أن نسوقه كمثال على عدم الدقة في صياغة الأخبار الفنية الواردة في صحيفة ( طرابلس الغرب) .

---

1 – انظر مقالة ( التشخيص) صحيفة )(الترقي) العدد الصادر بتاريخ 30 شعبان 1326هـ الموافق 26/سبتمبر/ 1908م.

2 – إننا نقول ذلك على ذمة الأستاذ بشير عريبي وما أثبته فى كتابة ( الفن والمسرح فى ليبيا) – مصدر سابق - .

3 – انظر طرابلس الغرب – مصدر سابق – .

4 - جمعية التمثيل :

أما هذه الجمعية فقد ورد ذكرها في كتاب ( تاريخ المسرح فى الجماهيرية)[1] وواضح أنها تسمية محرفة لـ ( جمعية التشخيص ) التي سبق ذكرها في صحيفة (طرابلس الغرب)، خاصة أن الأستاذ المؤلف ينقل تفاصيل خبر (المقاطعة) الوارد في نفس الصحيفة بعدما أخضعه لديباجة جديدة تضمنت ترجمة لعنوان الرواية [2].

وفي الجدول الذي أعده لحصر الفرق المسرحية في ( ليبيا) المنشور على صفحتي (114 .115) من كتاب ( تاريخ المسرح فى الجماهيرية )، يعود المؤلف ثانية فيشير إلى هذه الجمعية، ويدون في الخانة الخاصة بالأسماء هذه الملاحظة ( لم يعرف لها اسم)، وهذا يعني أن المؤلف لم يعتمد ( جمعية التمثيل) كاسم ثابت لتلك الجمعية التي قدمت مسرحية ( شهيد الحرية)، ولم يحاول أن يبحث لها عن اسم آخر . وهو بهذا يخالف ما سبق أن أشار إليه الأستاذ ( بشير عريبي ) الذي يعتقد أن هذه المسرحية قدمت من قِبل ( فرقة التمثيل العربية).

وتعددت الأسماء والمسمى واحد.

هذا ما يمكننا أن نخلص إليه، فهذه الأسماء جميعها، على اختلافها وتعددها، إنما هى اسم لفرقة واحدة هى ( جمعية التشخيص )، ولقد تعرض هذا الاسم إلى التحريف، والاجتهاد من قِبل أصحاب الصحف، فاختلف من خبر إلى خبر، ومن صحيفة إلى صحيفة نتيجة عدم الدقة في تحرير الخبر الصحفي، على أنه يمكن النظر إلى هذه التسمية كتسمية مجازية، وليست واقعية، فكل فرقة مسرحية، تمارس فعل التمثيل هي بالضرورة ( جمعية تشخيص )، وأن أغلب الصحف العربية، في تلك المرحلة، كانت تلجأ إلى استعمال هذه العبارة ذات الدلالة العامة حينما تعجز عن معرفة الاسم الخاص والمعلن لأي فرقة من الفرق المسرحية .

ثم إننا لا نتصور أن تكون هذه الجمعية على درجة عالية من الدقة والنظام على الصعيد الإداري . وأن لها قانوناً خاصاً، ولوائح داخلية تنظم سير العمل، وأنه ينبغي أن يكون لها اسم ثابت تتعامل به بعد أن يتم إشهاره، وتسجيله عند جهات الاختصاص، إنها – في أغلب الظن – جمعية طارئة عجلت بظهورها المعطيات والظروف السياسية،

---

1 – أبو قرين، المهدي : تاريخ المسرح فى الجماهيرية، سلسلة كتاب الشعب العدد 9 – الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . طرابلس ليبيا الطبعة الأولى / 1987م.ص120.

2 – ترجمت رواية ( تعميم الحرية) إلى ( شهيد الحرية )، وقد جاءت هذه الترجمة في كتاب الأستاذ عريبي، وفى كتاب الأستاذ ( أبو قرين)، مصدران سابقان، وهي ترجمة خاطئة، والصواب : الحرية للجميع .

فانشغلت بمواكبة تلك الأحداث، وواصلت عملها تحت رعاية ( جمعية الاتحاد والترقي )، حسبما توحي به بعض الإشارات الواردة في صحيفة (الترقي)، دون أن تجد المبرر في أن تطلق على نفسها اسماً محدداً، فهل يجد الصيدلي – مثلاً – معنى في أن يطلق على صيدليته الوحيدة في أنحاء القرية، اسماً يميزها ؟

إن جمعيتنا الموقرة وجدت نفسها في واقع مشابه، فاكتفت أن تكون ( جمعية تشخيص) دون إضافة، وهذا كافٍ كتمييز لها، طالما أنها تقف في هذا الميدان وحيدة، دون منافس.

**ب – في لغة التمثيل :**

إن ضياع النصوص المسرحية التي قدمها مسرحنا في العهد العثماني الثاني لا يسمح لنا بمعرفة اللغة التي كانت تعرض بها هذه النصوص، فمسرحية (سلسترا أو وطن) هي مسرحية كتبت باللغة التركية، وتتحدث عن معارك التحرير التركية ضد احتلال (روسيا القيصرية) لمنطقة ( الدانوب)، ولكن المسرحية نقلت إلى اللغة العربية بترجمة للأستاذ ( محي الدين الخياط)، ونشرتها المطبعة الأهلية بيروت سنة 1908م، وهي نفس السنة التي قدمت فيها على خشبة المسرح الليبي.

ومسرحية ( محاكمة المستبدين ) تتناول موضوع المحاكمات التي أعقبت صدور الدستور في الدولة العثمانية – كما يوحي لنا عنوانها – غير أن هذه المسرحية كتبت بقلم مثقف ليبي، لا شك مطلقاً في إجادته للغة آبائه وأجداده، ولكن الأستاذ (محمد قدري) المحامي يجيد أيضاً اللغة التركية، فهو قد درس الحقوق في تركيا – كما أسلفنا – ثم إنه مؤسس ورئيس تحرير صحيفة ( تعميم حريت) الناطقة باللغة التركية، فمن المحتمل أنه قد كتب هذه المسرحية باللغة التركية – فقد يتصور أنها أعمق في علاقتها مع الأحداث من اللغة العربية .

ومن ناحية ثانية، لقد عرضت هذه المسرحيات في مناسبات مختلفة، سياسية واجتماعية، وأمام شرائح اجتماعية مختلفة : أمام رجالاتِ الدولة، وضباط الجيش والموظفين، وقناصل الدول، وعمال الميناء، بل عرضت أيضاً أمام ضيف أجنبى يزور البلاد للمرة الأولى، كما أنها عرضت لجموع الناس، وحققت عروضها أرباحاً وزعت – فيما بعد – لصالح المشاريع والأعمال الخيرية، فبأي لغة كان المسرح يخاطب هذه الشرائح غير المتجانسة اجتماعياً وثقافياً، بل وقومياً، وهو الجانب الأكثر أهمية ؟

إننا لا نريد ان نلوي عنق الحقيقة، فنخلص إلى نتائج لا يقودنا إليها البحث، ولكن قد

ننقاد إليها بدافع من عواطفنا نحو لغتنا، ونحو قوميتنا، كما أننا لا نريد أن نجني على هذه العواطف فنحكم بالضد بغير وجه حق. ولكننا – من جهة أخرى – لا يساورنا أي شك في شيوع اللغة التركية – بجانب اللغة العربية طبعاً – وتداولها بين سكان المدن الكبيرة تحديداً، وبين الفئات الاجتماعية المتوسطة من مثقفين، وصحفيين، وفنانين، وتجار، وطلبة مدارس. إن ثلاثة أرباع قرن من الاحتلال العثماني[1] كفيلة بنشر لغة الغازي التركي بين هذه الفئات والشرائح الاجتماعية، أضف إلى ذلك تأثر اللغة التركية باللغة العربية، وهو تأثر يتجلى في وحدة الحرف، والرسم الإملائي[2] وتقارب بعض المفردات والألفاظ .. كل ذلك جعل من اللغة التركية لغة سهلة التحصيل بالنسبة للمواطن الليبي، والعربي عموماً . حتى إن المدارس التركية التي انتشرت داخل المدن الليبية لم تكن لها طريقة خاصة في تعليم اللغة التركية التي كانت اللغة الأساسية التي تدرس بها جميع المواد، وإنما كانت (عملية تعلمها تخضع لدراسة المواد، ويأتي تعلمها تدريجياً، ومن خلال مواد الدراسة)[3].

ورغم أن أغلب المصادر تشير إلى انتشار اللغة التركية بين الأهالي كحقيقة مسلم بها، فإن هذا لم يمنع بعض الرحالة الإيطاليين الذين كانوا يمهدون الطريق إلى الاحتلال الأوروبي من التزييف حين زعموا أن اللغة الإيطالية أكثر انتشاراً لدى الأهالي من اللغة التركية التي ( لا يتحدث بها إلا الموظفون المدنيون، والعسكريون، والجنود الوافدون من أسيا الصغرى، كما يستعملها بعض الموظفين المحليين فى مخاطبتهم للسلطة )[4].

وبالنسبة للمسرح .. هل كان يخاطب غير هذه الشرائح ؟ وهل كانت تهتم بالمسرح شرائح أخرى غير هذه الشرائح التي تميل إلى المسرح بحكم المعطيات الثقافية والاقتصادية، ثم النفسية والسلوكية بمحاولتها التقليد، والتكيف مع التقاليد والثقافات الوافدة ؟

ورغم ذلك فالخبر اليقين، حول هذه المسألة، تزودنا به مقالة (فن التشخيص) التي تصرح بأن اللغة الوطنية، أي العربية هي لغة المسرحية وذلك بقولها :

---

1 – يرجع تاريخ الاحتلال العثماني لبلادنا الى سنة 1551م. وهي مرحلة الاحتلال العثماني الاولى التي انتهت سنة 1711م، ثم عاد العثمانيون لاحتلال بلادنا ثانية سنة 1835م، ولم يرحلوا عنها إلا مع بدايات الحرب الإيطالية سنة 1912م.

2 – كانت اللغة التركية تستعمل الأبجدية العربية، لكن مع قيام الثورة التركية سنة 1908م. بُذلت محاولات ترمي إلى تيسير الخط العربي للاستعمال التركي، وعرضت الأبجدية اللاتينية كبديل للخط العربي، لكن الأوساط الدينية كانت على الدوام ترفض الأخذ بالأبجدية اللاتينية، على أن رجال الدين أنفسهم أقصتهم الدولة عن التدخل في شؤونها، وبهذا صارت الأبجدية اللاتينية تطرح على الصحف منذ سنة 1925م، وفي سنة 1928م. أستنت الحكومة التركية قانوناً يقضي باستعمال الأعداد الأوروبية، ثم ألحقته بقانون آخر في شهر نوفمبر من نفس العام يقضي باستعمال الأبجدية اللاتينية وفقاً للقواعد التي وضعها ( ديل أنجمي) . انظر : دائرة المعارف الإسلامية، اللغة والحروف التركية مادة : الأتراك .

3 – الأسطى : ورقات مطوية – مصدر سابق – ص.21.

4 – كورو، فرانشيسكو : ليبيا أثناء العهد العثماني الثاني . تعريب وتقديم : خليفة محمد التليسي – المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . طرابلس – ليبيا الطبعة الثانية 1984م، ص21.

وحيث إن المسرح ( لم يكن له شأن عندنا بسبب استعماله اللغة الأجنبية لكن بهمة شبيبتنا الذين جاهدوا في كسر أبواب المحافظة على العادات كيفما تكون، وقد وفقوا باستعماله – أي المسرح – اللغة الوطنية )

ثم تعبّر المقالة عن أملها في مستقبل ذاك المسرح قائلة :(وإنَّ طالعه يبشرنا بنتائجه المادية والأدبية )[1].

ان ما يعنينا هنا، ليس هوية اللغة التي كان المسرح يتحدث بها، قد تكون لغة عربية، وقد تكون لغة تركية، وقد تكون اللغتين معاً، مسرحية بعد أخرى .. حقاً، أنها تفاصيل، لا تعنينا كثيراً بقدر ما تعنينا قدرة مسرحنا على التوصيل، وتبليغ الخطاب المسرحي من خلال هذه اللغة التي اختارها لسان حاله، إن في تكرار العروض، واسترداد الفرقة لمصروفاتها، ثم توزيع ريع الحفلات لصالح الأعمال الخيرية، والثقافية لدليل كافٍ على أن مسرحنا قد تمكن من توصيل خطابه الدرامي، وعلى درجة نجرؤ على القول : إنها جيّدة.

**ج – في العضوية:**

ربما ما يهمنا أكثر من سواه هو تحديد هوية الممثلين أعضاء هذه الفرقة. إن تحديد هذه المسألة لا يبدو بنفس القدر من الصعوبة، والغموض الذي واجهنا في تحديد مسألة اللغة . وبالرغم من أن المسرحيات تركية المضمون، وبالرغم من أن الصحف لم تذكر أحداً من الممثلين عدا اليوزباشي خيري أفندي الذي علمنا أنه من مواليد مدينة (سليسترا)، أو زميلته الممثلة ( تبريز داليا) التي شخصت دور زكية خانم في مسرحية (وطن )، فإن هذا الأمر لا يقف دليلاً على أن جمعية التشخيص تتكون من عناصر غير ليبية، بل العكس هو الصحيح، ولقد أشارت صحيفة (الترقي) إلى أن ( محمد قدري ) ليس مؤسساً، ومديراً للفرقة، فحسب، بل أشارت إليه باعتباره ( أهم العوامل فيها )، وفوق ذلك، تشير الصحيفة ذاتها في خبر طويل يحمل عنوان ( التشخيص ) إلى ما يفيد أن ( جمعية التشخيص ) تتألف من عناصر ليبية صميمة .. ولكي نفهم عمق هذه الحقيقة علينا أن نعيد قراءة الخبر جيّداً.

( قد ابتدأ حضرة الفاضل الغيور محمد قدري أفندي المحامي في إحضار ما يلزم لتشخيص الرواية التي ألفها في موضوع (محاكمة المستبدين ) واشترك معه في القيام بذلك نخبة من الشباب. وذوي الحمية . والغيرة على خدمة الوطن)[2].

1 – مقالة فن التشخيص – جريدة الترقي العدد 87 الصادر فى 18/ذو القعدة /1326هـ .الموافق12 ديسمبر/1908م.
2 – مقالة ( التشخيص ) صحيفة الترقي – مصدر سابق .

وتعود صحيفة ( الترقي) من جديد لتشكر جمعية التشخيص على تشخيصها لرواية على ذمة الفقراء والمحتاجين فتقول :

( نشكر سعي شبيبتنا الوطنية، ونخص منهم أهم العوامل فيها محمد قدري أفندي)[1] .

وفي مقالة ( فن التشخيص) المنشورة على صفحات جريدة الترقي[2] ثمة إشارة تفيد أن التشخيص تمّ بعناصر وطنية، حيث تقول المقالة :

( .. إن أول إكرام يقدم إلى الملوك والكبراء عند تزاورهم تشخيص رواية كما جرى عندنا بما ذكرناه في عددنا الماضي من دعوة ضيوفنا الكرام للتشخيص الوطني ).

ومن زاوية أخرى .. لا يمكن أن نفهم مغزى العمل الخيري لهذه الجمعية ما لم تكن جمعية ليبية، وتتكون من عناصر عربية ليبية، بيد أن هذا لا يلغي أن يكون بين أفراد جمعية التشخيص عناصر أجنبية وتركية على وجه التحديد، من الذين لهم ميول فنية في مجال التمثيل، والموسيقى، أو الرسم، لإعداد ما تحتاجه المسرحيات من مناظر ومكملات، وتصميم الملابس فتستعين بهم جمعية التشخيص، كلٌّ في مجال تخصصه، مثلما استعانت باليوزباشي ( خيري)، أو الآنسة تبريز خانم .

**د — في كفاية الفرقة واستعدادها الفني:**

من الشطط أن ننظر إلى ( جمعية التشخيص ) على أنها فرقة مسرحية ذات كفاية فنية عالية، فنُخضع نشاطها، وتجاربها لأحكام نقدية قاسية، وصارمة في منهجيتها، إنها في حقيقة الأمر، مجرد فرقة هواة تأسست بإيعاز من المشاعر الفياضة نحو قضية الوطن والدين، فسعت إلى التعبير عن صدق هذه المشاعر أكثر من سعيها إلى التعبير عن كفايتها الفنية، ومواهبها في مجال المسرح وفنونه . فهي جمعية تفتقر إلى التخصص، وتعوزها الدراية التامة بإسرار التمثيل، وفن المحاكاة، فمحمد قدري مؤسس هذه الفرقة، هو أيضاً ليس متخصصاً في مجال الفنون المسرحية، وإنما هو محام، وجاء إلى المسرح كهاوٍ، ربما ساعدته ظروف دراسته في ( تركيا) أن يلتقي ببعض التجارب المسرحية هناك، فلاقت هذه التجارب هوىً في نفسه شجعه — فيما بعد — على أن يجرب، وأن يحاول في مجالي التأليف والإخراج المسرحي، وأنه لمن المؤسف حقاً أن لا نعثر في الصحف جميعها، على أيّ مقال، أو دراسة أو حديث للأستاذ محمد قدري نستدل به على مدى درايته واستعداده، ومفهومه لرسالة المسرح.

1 — مقالة ( استفدنا ) صحيفة الترقي — العدد 97/ الصادر بتاريخ — صفر 1327 الموافق 5 مارس 1909م.
2 — مقالة : فن التشخيص .جريدة الترقي . مصدر سابق.

وإن ( اليوزباشي خيري) هو الآخر لا علاقة له بالمسرح، إنه مجرد ضابط في الجيش التركي، وربما قبل بتشخيص دور ( إسلام بك) لأنه رأى فيه نفسه، وحركت أحداث المسرحية عواطفه، وداعبت مشاعره، لأن مجرياتها تدور على أرض مدينته، ومسقط رأسه، وهذا بالضبط ما لاحظته صحيفة الترقي حينما تعرضت بالحديث عن أسلوب تمثيله بقولها:

( أظهر بأعماله وتمثيلاته ما تكنه نفسه من الشجاعة والبسالة).[1]

وطالما أن الفن هو لغة المشاعر، فلماذا نطيل الوقوف أمام حكاية التخصص هذه، .. فلا ينبغي أن يأخذنا الظن بأن غياب التخصص يلغي سرّ النبوغ، ويجد من تفجر الإبداع في ذات الفنان، أو أنه يحول دون فهمنا للغة المشاعر . لا ريب أن التخصص له أثر عظيم في صقل المواهب . إلا أنه ليس بالضرورة أن يكون قرين الفن الجيّد، والناضج في كلِّ الحالات، وأن مسرحنا العربي في تجاربه المبكرة كان يفتقد إلى هذا التخصص، وتعوزه المنهجية، ولكنه بالرغم من ذلك صنع تجارب مسرحية، وخلّف لنا محاولات في فن الدراما جديرة بالتقدير والاحترام . وهذا أقل ما يمكن أن نقوله عن تجربتنا المسرحية خلال العهد العثماني الثاني.

وأمام انعدامية التخصص – إذا جاز التعبير – وانشغال عناصر ( جمعية التشخيص) بأعمال أخرى بعيدة عن روح الفن والإبداع، فإن تواريخ العروض تقف دليلاً باهراً على مدى جدية هذه الجمعية، وعلى سعي شبيبتها الوطنية إلى ان يكونوا على مستوى جيّد من الإتقان، ولقد رأينا كيف كانت الجمعية على أهبة الاستعداد للمساهمة في كلِّ المناسبات الاجتماعية والسياسية، فلا تنسى الصحف أن تبدي وجهة نظرها المتواضعة، وغير المتخصصة، في مستوى العروض، كأن تقول لنا:

( وأستمر الممثلون في تطبيق الرواية فاوفوها حقها من الإتقان).

أو أن تقول:

(وانفض الجميع، والكلُّ يلهج بالثناء على حضرات الممثلين ).

إن هذه الآراء – على بساطتها – وعلى ما تحمل من ألفاظ التعميم الدالة على المجاملة، تقدم لنا انطباعاً يساعدنا على فهم مستوى العروض، وعلى فهم الجهد الذى بذله الممثلون أثناء تشخيص أدوارهم . كما يمكننا أن نلاحظ أثر المتعة الفنية التي حققتها

1 – مقالة ( حب الوطن) صحيفة الترقي . العدد الصادر بتاريخ 15/رمضان/1326هـ الموافق 10 / أكتوبر / 1908م.

هذه الجمعية في نفوس متفرجيها من خلال عبارات الشكر والثناء التي تحيّ بها الصحف أعضاءَ جمعية التشخيص.

**هـ – في التأسيس:**

إذن .. متى تأسست هذه الجمعية ؟

إن المستوى الفني الجيّد الذي كانت عليه عروض ( جمعية التشخيص ) يدل على أن فكرة العمل المسرحي لم تكن جديدة على الأذهان، ولم تنطلق مع أحداث الدستور في واقع الأمر، بل سبقته من حيث التأسيس والاستعداد والتأهيل، وأن مستوى العروض لا يدل على أنه وليد أشهر أو شهور، وإنما هو نتيجة عمل متواصل، وجهد دَؤوب استغرق وقتاً طويلاً لا يقل عن بضع سنوات ريثما نضجت فكرة المسرح في الأذهان، وريثما تم اكتشاف المواهب الواعدة، والقادرة على تجسيد هذه الفكرة المذهلة، ثم الدخول في المرحلة العملية، وهي المرحلة الصعبة دائماً، والتي تبدأ من رحلة البحث عن النص المناسب الذي يلائم طاقات الأفراد، ومستوى تجربتهم الفنية، ثم تدريبهم على فن التمثيل، والإلقاء من خلال أدوارهم. إن هذه الجوانب تجعلنا نميل إلى الظن أن ( جمعية التشخيص ) قد قدمت أعمالاً مسرحية أخرى قبل أن تصل إلى تقديم مسرحية ( وطن)، وتحقق ذلك النجاح الذي أشارت إليه صحف المرحلة بإعجاب واستغراب، بل إن الفرقة قد استطاعت أن تكوّن لها شعبية، وتحقق إقبالا جماهيرياً مكنها من كسب بعض الأرباح، فهل يمكن أن يحدث مثل هذا من خلال عدة عروض لمسرحيتين،أو ثلاث مسرحيات في أوسع الاحتمالات ؟

إن تجربة مسرحنا المعاصر بكل مالها من وسائل الدعاية والترويج، والانتشار قلما تصل إلى هذه النتيجة الباهرة في مثل هذا الزمن القصير، فما بالك بتجربة مسرحية وليدة، تأسست وسط معطيات سياسية، واقتصادية وثقافية بائسة، بل مفرطة البؤس.

لذا فإني أرى أن التاريخ الحقيقي لتأسيس هذه الجمعية ربما يعود إلى سنة 1905، أي منذ أن ظهرت إلى الوجود ( جمعية الضباط للتمثيل ) التي أشرنا إليها في فصل سابق، ويؤكد اعتقادنا هذا إشارة قصيرة جاءت في مقالة ( فن التشخيص ) تفيد أن المسرح ( غير موجود في قطرنا إلا نادراً)، وهذا يعني أن مسرحية وطن ليست باكورة التجارب المسرحية في قطرنا .. أقصد بلادنا.

# الفصل الرابع

## مساهمات ( هسبريدس ) وشقيقاتها

تحدثنا – فيما سبق من صفحات – عن الحركة المسرحية داخل مدينة (طرابلس).. فماذا إذن عن الحركة المسرحية داخل مدينة ( بنغازي) وضواحيها ؟ وهي منطقة كانت قديماً مركز إشعاع ثقافي، وعاصمة من عواصم الفكر، ارتبطت بالثقافة الإغريقية، وانتقلت إليها بعض خصائصها الفكرية والإبداعية، فعرفت المسرح والرقص والإنشاد والغناء والموسيقى، بل ومارست الطقوس الدينية داخل المعابد والهياكل، وأقامت المهرجانات والأعياد للإله ( أمون) الليبي الأصل، وقدمت أيضاً القرابين للربة ( أثينا) . كما عرفت مدينة بنغازي وضواحيها في العهد العثماني الثاني بعض الظواهر المسرحية، مثل: (صندوق العجب )، والراوي، وضحكت كثيراً مع شخصية ( كراكوز) بازامة، و سالم المكحل وامتلأت شوارعها ومقاهيها بنماذج لا حصر لها من ( البصّارة) الأفذاذ الذين يجيدون التقليد والمحاكاة، فهل يعقل أن تكون هذه المدينة الخالدة خالية من المسرح والمسرحيين؟

ومن جانب آخر.. إن منطقة ( برقة) تربطها حدود مع أرض الكنانة حيث ازدهر فن المسرح، ومسرح الفن فكيف لم تشاهد منطقة بنغازي، ولم تتعرف على الفرق المسرحية المصرية الجوالة ؟ خاصة أن مدينة بنغازي – كما يشير الأستاذ ( بازامة) [1] - قد ابتدأت مع بداية القرن العشرين تتمتع ببعض الخدمات الحضرية التي وإن كانت بسيطة – حسبما يلاحظ الأستاذ الكاتب – إلا أنها اجتذبت نحوها المزيد من السكان [2]، ولقد قدر عدد سكان مدينة بنغازي وضواحيها بأكثر من ربع مليون نسمة، وفق الأرقام التقريبية

---

١ – محمد مصطفى بازامة ( 1923 – 2000م)

من أهم الباحثين في التاريخ الليبي . صدر له سبعة عشر كتاباً تتناول ليبيا منذ عصور ما قبل التاريخ حتى الاحتلال الإيطالي .ولد بمدينة بنغازي، التحق بالدراسة وفقاً لنظام التعليم السائد في فترة الاحتلال الإيطالي، واجتهد في تثقيف نفسه، وأتقن اللغتين العربية والإيطالية . عمل في مجال التعليم ما يربو على ربع قرن . شارك في المؤتمرات والندوات العلمية والتاريخية والأدبية التي عقدت في ليبيا وخارجها .كان عضواً في اللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب، والمجلس الأعلى للآثار، واللجنة الوطنية للتربية والعلوم والثقافة، وفي مجمع اللغة العربية في ليبيا . حصل على شهادة تقدير في التاريخ في عيد العلم الأول سنة 1970 . كما تحصل على ميدالية من مجلس الجمهورية الإيطالية عن بعض مؤلفاته . (المعلومات مستقاة من المطوية التي أعدتها رابطة الأدباء – بنغازي بمناسبة الذكرى الأربعين لوفاة الأستاذ المؤرخ).

2 – بازامة، محمد مصطفى : بنغازي عبر التاريخ – الجزء الأول، دار ليبيا للنشر والتوزيع / بنغازي الطبعة الاولى – 1968م، ص ص 315 – 316 .

التي يقدرها بعض الرحالة الذين زاروا هذه المنطقة في أواخر العهد العثماني الثاني [1].

ويلاحظ المؤلف الإيطالي ( فرانشيسكو كورو) أن مدينة بنغازي كانت مركزاً للحركة التجارية في متصرفية ( برقة) كلها، ويشير إلى أن سوقها المغطاة – يقصد السوق التي عرفت شعبيا بـ ( سوق الظلام ) مزودة دائما بالحبوب والبقول، والمأكولات وغيرها من البضائع المتنوعة . إن هذه الحركة التجارية قد اجتذبت إليها الكثير من الأجانب والعرب غير الليبيين، فتأسست المدارس والنوادي التي تخص الجاليات، ويحصر ( كورو ) في مؤلفه عن ( ليبيا أثناء العهد العثماني الثاني ) عدد المدارس الأجنبية التي كانت منتشرة داخل مدينة ( بنغازي) وحدها فبلغت سبع مدارس موزعة على الجاليات المختلفة على النحو التالي:

- مدرستان ابتدائيتان إيطاليتان.
- مدرستان فرنسيتان . لتعلم اللغة الفرنسية، بالإضافة إلى اللغة الإيطالية، وقد كانت إحداهما للذكور، والثانية للإناث .
- مدرستان ابتدائيتان تركيتان .
- مدرسة ثانوية تركية .

ولقد اعترف المؤلف ( كورو) بأن المدارس التي أنشأتها الدولة العثمانية في كلٍّ من (طرابلس) و (بنغازي) و(درنة) و(الخمس) على أنها (مدارس نظامية تقوم بالتعليم وفقاً لأحداث النظم العصرية )، هذا بالإضافة إلى العدد الهائل من الكتاتيب، والمعاهد، والزوايا الدينية التي تقدم خدمات معرفية، وثقافية بأسلوب مغاير للمدارس النظامية، وهو أسلوب قد مكّن أبناء هذه المدينة من الحفاظ على الصلة المتينة بالثقافة العربية الإسلامية العميقة الجذور، ثقافة أنجبت العديد من العلماء والأدباء والشعراء)[2] أهلَّ المدينة لأن تكون مركز النشاط الفكري وعاصمة لأقاليم الشق الشرقي من بلادنا .

إن تفجر الحياة الثقافية، والحركة التجارية التي شاهدتها مدينة (بنغازي) خلال الأعوام الأخيرة من العهد العثماني الثاني لابدّ أن تكون مصحوبة بأساليب مختلفة من التعبير عن المشاعر والأحاسيس تجاه الأحداث الجديدة، ومن رحم هذه المشاعر المتباينة .. الفرح .. والمخاوف .. والذهول إزاء تقلبات الزمان والسلاطين والحكام، وسيطرة الأجنبي

---

1 – انظر كتاب ( ليبيا أثناء العهد العثماني الثاني) تأليف فرانشيكو كورو. تعريب وتقديم : خليفة محمد التليسي – المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الثانية 1984، ص 30 .

2 – بازامة، محمد مصطفى : بنغازي عبر التاريخ – مصدر سابق.ص. 316

بمساعدة البلهاء من العملاء، والمواطنين الحذاق على مصادر الرزق يتولد الفن، ويصبح هو اللغة الأكثر قرباً إلى الذات وما تحمل من شجون، ومن تطلعات .. ووسط هذه المتناقضات هل يعقل أن تكون المدينة .. أية مدينة يسكنها البشر خالية من المسرح والمسرحيين، ولو كان ذلك في شكله البدائي والبسيط ؟

ومع ذلك فإن المصادر التاريخية، ومذكرات الرحالة تشاكسنا، تأبى أن تقول بما نراه طبيعيا وبديهيا، فتقودنا إلى الاتجاه المعاكس .. إنها مثل الريح التي تأتي بعكس ما تشتهى السفن، وهكذا جاءت الشهادة الأولى لتؤكد سلبية المدينة تجاه المسرح، وهذه الشهادة أو الوثيقة هي مقالة نشرت في صحيفة ( الترقي) في عددها الصادر في 7/ ربيع الآخر/1329 هجرية، الموافق 7/ ابريل/1911م. وعنوانها : (هل التمثيل مهان في عرف الحكومة البنغازية ؟)، وهي مقالة انفعالية مشحونة بالغضب، اتهم فيها الكاتب الحكومة البنغازية – على حدّ تعبيره – بالقضاء على المسرح ( قضاءً مبرماً لا يقبل النقض ولا الإبرام )، بل اتهم متصرف المدينة شخصياً بالتقصير والتخلف وعدم فهم رسالة المسرح. فما قصة هذه المقالة..؟ وما هى أسباب هذه الحدة المفرطة، والمغالاة في الانفعال والتوتر؟ وقبل ذلك .. من هو كاتب هذه المقالة – الوثيقة.؟

إن كاتب المقال رجل يُدعى ( جبران نعوم المصري ) ويطلق على نفسه لقب (رئيس التمثيل)، [1] ومن خلال تتبعنا لأخباره الواردة على صفحات صحفنا المحلية تبين لنا أنه أحد أعضاء فرقة مسرحية اشتهرت في بلادنا بـ ( جوق إلياس فرح)، وهو جوق وصل مدينة طرابلس قادماً إليها من بنغازي في أوائل سنة 1329 هجرية . وعلى هذا الأساس، فإن هذا الجوق يكون قد وصل مدينة بنغازي قادماً إليها من مصر في أواخر سنة 1328 هجرية . وقد كان يأمل أن ينال شيئاً من الاهتمام والعناية، والكسب الكبير، وهو يتوجه إلى جمهور جديد يلتقي معه للمرة الأولى، غير أن هذه الأماني تحطمت منذ الوهلة الأولى أمام صخرة التعنت، والصلف، وعدم الوعي برسالة الفن المسرحي، الأمر الذي سبب مشاكل جمة لهذا الجوق والقيّمين عليه، وأوقعهم في صراع مع مجلس إدارة حكومة بنغازي، ومتصرف المدينة الذي أهان الجوق، ورفض السماح له بتقديم عروضه، بل إنه اعتبر المسرح (مفسداً لأخلاق الشعب، ويهوي بهم إلى الحضيض)[2] .

---

1 – لعلها وظيفة مرادفة لوظيفة المخرج أو المدير الفني .. ولكنها على أية حال لا تعني مدير الجوق.

2 – مقالة : هل التمثيل مهان في عرف الحكومة البنغازية ؟ بقلم : جبران نعوم المصري، صحيفة (الترقي) العدد 182الصادر بتاريخ7/ ربيع الآخر/1329هجرية.(= 7 أبريل/1911م.)

وعندما استفحلت المشاكل بين الطرفين ( الجوق والحكومة) لجأ ( جوق إلياس فرح) إلى رجالات الأسطول العثماني الذين استجابوا لرغبة الجوق، وسمحوا له بتقديم عروضه داخل معسكر الأسطول العثماني، كما يذكر كاتب المقال حرفيا:

( .. وهنا لا يسعنا إنكار فضل رجالات العمل والمروءة الذين حمونا بلوائهم الذي ترفرف عليه آيات العدل والوطنية الحقة، وهم رجال العسكرية فإنهم أخلوا لنا محفلهم الخاص، وقالوا أهلاً بعشاق فن التمثيل تفضلوا فأنتم على الرحب والسعة).

واستمر الجوق يعرض مسرحياته في هذا المعسكر لمدة شهرين كاملين حقق خلالهما دخلاً ( ما ينوف عن المائة والخمسين ليرة عثمانية).

ويبدو أن هذا الدخل الكبير – نسبيا – قد شجع الجوق على مواصلة تقديم العروض المسرحية لجمهور مدينة بنغازي . وفعلاً تقدم الجوق إلى الحكومة بطلب حول رغبته واستعداده للبقاء في المدينة لمواصلة العروض الفنية، وبعد لأي، ومد وجزر، وأخذ وعطاء، بين الجوق وبين الجهات المسؤولة سمح للجوق بتقديم عروضه ( في محل اكترته جمعية الاتحاد والترقي بمبلغ 40 سنتيمًا لمدة ثلاثة شهور)، وفي هذا المحل واصل الجوق تقديم عروضه المسرحية لمدة شهرين آخرين فقط، إذ لم يتمكن من إتمام المدة التي ينص عليها عقد إيجار المقر الذي استعمل كمكان للعرض .. وسبب ذلك أن خلافاً، وأحداث شغب وقعت داخل صالة العرض بين جمهور المتفرجين، فكانت النتيجة ليس إيقاف العرض فقط، بل طرد الجوق بأكمله من مدينة بنغازي، وتنقل لنا مقالة (جبران نعوم ) تفاصيل هذه الواقعة بكل دقة :

( .. وفى آخر الأمر حصل بين الحاضرين خلاف بسيط فوض أمره إلى البوليس، وفي ثاني يوم بينما كنا في فرح إذ فوجئنا بصدور الأمر ( بقفل التياترو) بدعوى أن عزتلو [1] مأمور الضبط لم يمكنه أن يقوم بمحافظة التياترو، وليس عنده رجال كفواً لذلك ).

ويستطرد كاتب المقال أقواله بمرارة وحزن:

( فقدمنا عرائض تظلم من هذا الظلم الفادح فقرّ مجلس الإدارة بالتصديق على أقوال مأمور الضبط، وقلنا ما قدر يكون ..) وهكذا لم يجد مدير الجوق بدأ من إصدار أوامره بالرحيل ومواصلة التجوال داخل الأراضي الليبية ( .. فصممنا للذهاب إلى طرابلس فراراً من عجز الحكومة البنغازية من ضبط محلات التمثيل)

---

1 – كلمة تركية بمعنى حضرته أو جنابه.

رغم انفلات العواطف إلى حدّ التشنج الذي سيطر على لغة الكاتب، وهي ردة فعل طبيعية لما واجهه الجوق من صعوبات وعراقيل، فإن هذه المقالة تبقى وثيقة على درجة كبيرة من الأهمية، وتكمن أهميتها على صعيدين اثنين، أولهما : يتعلق بكاتب المقالة نفسه، لما تضعه أمامنا من إشارات دالة على نفسيته، وتملقه، وتزلفه إلى السلطات العثمانية وسوف نتوسع – في الفصول اللاحقة – في الحديث عن هذا الكاتب الذي قدر له أن يلعب، في بلادنا، دوراً ليس عادياً، لا على المستوى الفني والصحفي فحسب، بل على المستوى السياسي أيضاً . أما ثانيهما: فيتصل بحركة المسرح الليبي في الشق الشرقي من بلادنا، إذ تمدنا هذه الوثيقة بمعلومات يمكننا تلخيصها في الآتي:

**أولاً** – لقد مكث ( جوق إلياس فرح ) في مدينة ( بنغازي ) مدة أربعة أشهر كاملة قدّم خلالها ثلاث مسرحيات، على أقل تقدير، هذا ما نستخلصه من قول كاتب المقال (.. اشتغلنا شهرين قدمنا خلالها ثلاث منافع للبحرية العثمانية ).

ولكننا للأسف، لم نعرف عناوين هذه المنافع المسرحية، غير أنها لابدّ أن تكون نفس المسرحيات التي قدمت فيما بعد، على مسارح مدينة (طرابلس) وهي مسرحيات مجهولة، ولم نعثر على عناوينها بشكل واضح ومؤكد باستثناء مسرحية واحدة هي مسرحية ( استير) التي نقرأ نقداً لها على صحيفة (الرقيب). [1].

أما بقية المسرحيات التي عثرنا على أخبارها في صحفنا المحلية فلم يقم عندنا الدليل على نسبتها إلى هذا الجوق لعدم اقتران اسمه بهذه المسرحيات.

**ثانيا** – لم يكتفِ الجوق بعروض محددة، بل إنه لجأ إلى التكرار والاستمرارية .. وربما كان يقدم عروضه المسرحية بشكل يومي، لأن الجوق كان يعمل على سبيل الاحتراف، والتفرغ الكامل محاولا – أي الجوق – أن يحقق المزيد من الأرباح الوفيرة لتسديد قيمة كراء المحل الذي تحول فيما بعد إلى ( تياترو ) .

**ثالثا** – إنه لم يكن في مدينة ( بنغازي) مسارح أو قاعات عرض، لذا لجأ الجوق إلى تقديم عروضه في الشهرين الأولين في ( معسكر البحرية العثمانية )، ثم انتقل إلى محل آخر ( اكترته «جمعية الاتحاد والترقي» بمبلغ 40 سنتيماً لمدة ثلاثة شهور) كاملة، ولا نتصور أن هذا الثمن البخس هو قيمة إيجار مناسبة لموقع صالح أن يكون مسرحاً، أو حتى مجرد مكان للعرض غير أن عزيمة الفنان حولته، وكيفته عنوة ليصير مكاناً صالحاً

1 – انظر صحيفة ( الرقيب ) العدد 3 الصادر بتاريخ 21/ ربيع الآخر/ 1329هجرية، الموافق 22 مارس/1911م، وقد ترجم نفس المقال إلى اللغة التركية تحت عنوان ( تياترو مز).

للعرض المسرحي . ولمدة شهرين متواصلين، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدل على مدى إصرار، ورغبة أفراد الجوق في أن يكون لهم موقع يتسع ويستوعب طموحهم الفني[1].

رابعاً – إن أرباح الجوق ( 150 ليرة عثمانية في مدة شهرين اثنين فقط ) والإصرار على استمرارية العروض . وحالة الشغب داخل صالة المسرح .. ثم هذه الحسرة الناتجة عن قرار ( الحكومة البنغازية ) بقفل ( التياترو) هي جميعها إمارات وعلامات تدل على مدى الإقبال الجماهيري الكبير الذي حظي به ( جوق إلياس فرح) من قِبل سكان مدينة ( بنغازي)، كما أنه يعطي انطباعاً على مدى تعطش جماهير هذه المدينة إلى هذا النوع من الفن .

وماذا بعد؟

سؤال ملح، يبرز أمامنا الآن، ألا تكفي هذه المدة الطويلة من العروض المتواصلة لأعمال مسرحية مستوحاة من التاريخ والأساطير والأديان السماوية، وبعضها لكتّاب مسرحيين كبار، في قدح شرارة الفن في صدور شباب هذه المدينة ومثقفيها ؟

ثم تزداد أهمية السؤال وموضوعيته إذا وضعنا في اعتبارنا أن فن المسرح أشبه بالعدوى ينتقل من حضارة إلى حضارة، ومن بلاد إلى بلاد، ومن ثم من شخص إلى ثان بواسطة اللقاء المباشر والاحتكاك والمثاقفة، ومن أهم أسسها الاطلاع والمشاهدة والفرجة . وإذا وضعنا أيضاً في اعتبارنا أن هذه المنطقة قد لعبت فيما بعد، دوراً بارزاً في إعادة تأسيس الحركة المسرحية في ( ليبيا ) خلال الثلاثينيات من هذا القرن .

يقينا .. أن لهذه المدينة تجاربها في هذا الفن العريق، هذا ما يؤكده المنطق على أقل تقدير، بيد أننا لا نملك أي دليل مادي وملموس يمنحنا المزيد من الجرأة حتى نقره كحقيقة مؤكدة.

إن جور الزمان ( والمستعمر وأيام الكفاح، وإهمال أبناء البلد لتسجيل تاريخهم) وعدم الاهتمام بالنتاج الثقافي وتدوينه ليس هو الدافع الذي سبب في ضياع معظم تراث وثقافة وأخبار مدينة بنغازي فحسب، بل كان سبباً في ضياع الكثير من تاريخ الثقافة الليبية بشكل عام . أما بالنسبة لمدينة (بنغازي) وضواحيها فقد منيت بكارثة أعظم تتمثل في عدد من الحكام البلهاء والجهلة، إذ كانت مدينة بنغازي إبان العهد العثماني الثاني لواءً قائماً بذاته يتبع الآستانة مباشرة، فتعاقبت عليها نماذج من الحكام لا علاقة لهم بالثقافة والعلم،

1 – كم أتمنى أن يتمّ الكشف عن هذا المكان للاحتفاء به كأول مسرح أسس في مدينة بنغازي.

فلم يحرموا البلاد من المسرح فقط بل حرموها — على امتداد تاريخها الطويل — من الحركة الصحفية [1] التي تعد وسيلة التواصل بالأجيال وواسطة تخاطب بينهم، هذا فوق ما للصحافة من قيمة وثائقية بالنسبة لتاريخ البلاد السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي، ولقد قضى غياب الصحافة قضاءً تاماً على التجارب الفنية، والنتاج الفكري والثقافي داخل الشق الشرقي من ربوع بلادنا، مما جعل الأستاذ (محمد بازامة) يعترف بمرارة وألم بمدى الصعوبة التي تواجهنا في تتبع التاريخ الثقافي والتعليمي لمدينة بنغازي إبان العهد العثماني الثاني بكامله.

وبالرغم من ذلك فإنني أكرر .. وأكرر: إن القول بخلو مدينة ( هسبريديس) وشقيقاتها ( قورينا ) ،و ( طلميثه)، وما جاورها، من النشاط المسرحي يبدو لي أكذوبة .. كأكذوبة طائر العنقاء لا يمكن لعقلي تصديقها، وهي المدن التي كانت بالأمس البعيد تشاهد مسرحيات ( سوفوكليس)، [2] و( يوربيدس) ،[3] وتستمتع بسماع (كليماخوس القوريني )[4]، وهو يشدو بإشعاره العظيمة التي تمجد وطنه ومسقط رأسه ( قورينا).

---

1 — جاء فى صحيفة طرابلس الغرب العدد 1969 — السنة 36 الصادر بتاريخ 4/ رمضان 1324 هجرية ،أنه تمّ تأسيس مطبعة لنشر جريدة في لواء بنغازى، ولكن هذه الجريدة ما ظهرت قط.

2 — سوفوكليس / (405 — 496) (SOPHOKLES ق.م )

أعظم شعراء المسرح طُراً. ولد في مدينة كولون، كان والده يملك مصانع للخشب والحديد، ولع في صغره بالموسيقى والغناء ونظراً لجمال صوته وصورته اختير ليكون أحد أفراد الجوقة التي تغنت بنصر الاغارقة في موقعة سلامين ،التحق بالمدرسة العسكرية، وبدا اتصاله بالسياسة فعين مديراً فى اتحاد المدن الإغريقية، ثم مديراً عسكرياً، وشارك في حصار مدينة (سمسون)، اختير عضواً في لجنة إعادة النظر في الدستور . كتب حوالي مائة مسرحية ،وكان يتولى إخراجها بنفسه، وهو أكثر المسرحيين ربحاً للجائزة الأولى في المسابقات السنوية التي كانت تنظمها الدولة.

راجع في هذا الخصوص — تحديدا — كتاب سوفوكليس لمؤلفه : إيليا حاوي / سلسلة أعلام المسرح الغربي — رقم 2 نشر دار الكتاب اللبناني.

3 — يوربيدس / 406 - 480 ) EURIPIDES ق.م)

أحد عظماء التراجيديا اليونانية . ولد في مدينة سيلامين، أظهر ميله إلى الرسم، وقيل إنه أنجز لوحات كثيرة عرفت في عصره . درس الفيزياء والفلسفة على سقراط . اتجه إلى المسرح باكراً، ووضع ما ينيف عن 90 مسرحية، اتسم أغلبها بعداء واضح للنساء . نال جائزة التأليف الأولى خمس مرات، تعرض لنقد الكاتب الساخر ارسطوفانيس ،مما اضطره إلى الهجرة إلى مليزيا، ثم إلى مكدونيا، حيث رحب به ملكها وأغدق عليه نعماً كثيرة . مات مقتولاً — انظر : المصدر السابق. رقم 3 .

4 — كليماخوس / 310) CALLIMACHOS ق.م — ؟)

شاعر ولغوي ليبي الأصل، سليل أسرة ذات مكانة مرموقة، إذ كان والده (باتوس) يعمل في المجال العسكري . ولد فى قورينا ( = شحات) وبها تابع دروسه الأولى، تتلمذ على الفقيه اللغوي هيرموكراتيس . نظم الشعر، وأنتج العديد من الأعمال الأدبية، ويقال إن مؤلفاته بلغت ثمانمائة كتاب من بينها أحد عشر ديواناً، و 329 كتاباً نثرياً، تشكل في مجموعها ما يشبه دائرة معارف . هاجر إلى الإسكندرية سنة 285 ق.م. ومارس فيها مهنة تعليم اللغة في منطقة تسمى اليوسيس . اتصل بالبلاط وصار أحد رجال القصر البطلمي، تولى منصب أمين مكتبة الإسكندرية، فصنف محتوياتها ونظم فهارسها .

انظر كتاب : كليماخوس القوريناني . تأليف : عبد الله حسن المسلمي — نشر الجامعة الليبية — كلية الآداب .

# الباب الخامس

## الأجواق العربية الزائرة

# الفصل الأول

## جوق إلياس فرح

### تمهيد

لا مراء في أن أهم الأحداث التي أثرت في تجربتنا المسرحية، والفنية عموماً، الزيارات الفنية التي كانت تقوم بها الأجواق الغنائية والمسرحية العربية التي لعبت دوراً في كيفية تأسيس وعينا القومي، والسياسي، من خلال ما كانت تقدمه لجماهيرنا من مسرحيات مستوحاة من تاريخنا القومي والديني على نحو أكثر فاعلية من الدور الذي لعبته في حياتنا المسرحية، وفي كيفية تبلور تذوقنا الفني.

حملت الأجواق الغنائية شعلة السبق حيث زارت بلادنا العديد من تلك الأجواق الغنائية المصرية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، فرقة فنان مصري يدعى ( محمد عبد الغني )، وفرقة ( الطيرة ) التي ظلت مدة طويلة تحيي حفلاتها الغنائية على فندق القرقني بسوق الترك.[1] وغير ذلك من الأجواق التي مازالت ذاكرة معاصريها تحفظ أسماءها وتسترجع سحر مسامراتها.

أما بالنسبة للأجواق المسرحية فقد تأخرت قليلاً عن الوصول . فكانت أول زيارة للأجواق المسرحية فى سنة 1911م. غير أن هذه البداية المتأخرة نسبياً قد سحبت الخيط، وجذبت معها العديد من الأجواق المسرحية، فأخذت تتوافد على (ليبيا) واحدة بعد أخرى حتى صارت مدينة طرابلس ( محط أنظار الفرق المسرحية . والجوقات الغنائية يسعون إليها، ويقيمون بها حفلات غنائية وتمثيلية وتظل البلاد في موسم فني لما عرف عن الشعب الطرابلسي من تقدير للفن الغنائي والمسرحي). [2] فوصل أولاً جوق إلياس فرح، ثم الجوق المصري، فجوق التمثيل الأدبي . فجوق إبراهيم حجازي أما جوق محمد ابو العلاء فقد تأسس على أرض ( طرابلس ) وربما ضمّ بين أعضائه عدداً من العناصر الليبية . وعلى الرغم من أن المراجع التي تتحدث عن نشاط هذه الأجواق

1 – المصراتي، علي مصطفى : جمال الدين الميلادي . سلسلة كتاب الشهر – العدد 25 نشر الإدارة العامة للثقافة والإرشاد القومي – وحدة التأليف والترجمة والنشر/ طرابلس – ليبيا الطبعة الأولى 1977م. ص 46. ولكن الأستاذ غريبي يشير إلى أن فرقة (الطيرة ) قد قدمت عروضها على مسرح سوق الترك بزنقة ميزران – انظر : غريبي، مصدر سابق – ص 22.

2 – المصراتي، على مصطفى : كفاح صحفي . طبع بمطابع دار القندور – بيروت . لبنان – الطبعة الأولى . أكتوبر / 1961م. ص 176.

المسرحية قليلة، ومضطربة، وأخبارها متناقضة علاوة على نقصها وعدم دقتها فإن هذا لا يمنعنا من أن نفرد لهذه الأجواق بعض الصفحات لنبحث في فاعلية مساهماتها الفنية، وتأثيرها على تجربة المسرح الليبي.

**أولاً — جوق إلياس فرح:**

هو أول فرقة مسرحية عربية تؤم بلادنا، حيث حط بها الترحال — كما أشرنا — في مدينة بنغازي قادمة إليها من ( مصر ) ولا ندرى ما إذا كانت مدينة ( بنغازي) هى أول المدن التي عرض فيها جوق إلياس فرح مسرحياته أم أنه قدّم عروضاً مسرحية أخرى في بعض المدن الكبيرة — نسبياً — التي مرّ بها أثناء رحلته الفنية، مثل : مدن طبرق، و درنة، والبيضاء.

ولقد تحدثنا في الفصل السابق عن الصعوبات التي واجهت الجوق، وعن سوء التفاهم الذي وقع بينه وبين المسؤولين في متصرفية بنغازي وهو الأمر الذي جعل ( جوق إلياس فرح ) يسدل ستارته نهائياً، ويطوي مناظر مسرحياته ،ويأخذ قراره الحاسم بمغادرة المدينة ( فصممنا للذهاب إلى طرابلس فراراً من عجز الحكومة البنغازية عن ضبط محلات التمثيل )[1].

وصل ( جوق إلياس فرح ) إذن إلى مدينة طرابلس فى أواخر شهر ربيع الأول من عام 1329 هجرية وهى السنة الموافقة لسنة 1911 ميلادية، وقد استقبل هذا الجوق استقبالاً لا نقول عنه بارداً، ولكنه على أية حال غير بالغ الحرارة . وتقابلنا مشاعر الفتور وعدم الحماس في صحف تلك المرحلة التي التزمت الصمت التام، فلم تعرهذا الجوق وزيارته أي قدر من الاهتمام، وهكذا غابت عبارات المجاملة والترحيب المعتادة والمألوفة في مثل هذه المناسبات الفنية، وهي عبارات ترتقي أحياناً إلى مستوى الشعر. وتأخذ في أحايين أخر شكل الخطب الرنانة التي تمجد الفنان المسرحي، بل تخلع عليه ألقاباً وأوصافاً ونعوتاً تجعله فوق مستوى البشر، وتضعه في مصاف الرسل والأنبياء، مثلما حدث أثناء استقبال جوق الشيخ ( سلامة حجازي)، وجوق ( جورج ابيض ) ،و جوق ( منيرة المهدية ) ،و( فاطمة رشدي ) وغيرها من الأجواق المصرية .

وإذا كانت صحيفة ( الترقي) قد عبرت عن مدى اهتمامها وشدة عنايتها بتجربة (محمد قدري) وجمعيته التشخيصية، بل نراها تواكب هذه التجربة المتواضعة بسلسلة من

1 — جبران ناعوم : هل التمثيل مهان ...؟ مصدر سابق.

المقالات والإعلانات والأخبار المبثوثة على أعمدة صفحاتها، فإن هذه الصحيفة العريقة قد التزمت هي الأخرى الصمت ومارست لا مبالاة مفرطة حيال هذا الجوق العربي الضيف رغم أن ( جبران ناعوم ) رئيس التمثيل لهذا الجوق قد قصد مقر الجريدة، واختارها دون سواها لينشر فيها مقالته سالفة الذكر.[1] وهذا يعني أن صحيفة (الترقي) كانت على علم بوصول الجوق، وعلى دراية بتفاصيل زيارته الفنية غير أن الصحيفة لم تحرك ساكناً، ما يجعلنا نفسر صمتها على أنه صمت جاء عن قصد وسبق إصرار، وليس صمتاً ناتجاً عن حالة سهو أو تبلد ذاكرة . ولكن صحيفة ( الرقيب) كسرت حدّة هذا الصمت عندما ذكرت ما تمليه عليها طقوس كرم الضيافة العربية، فخاطبت قراءها في مقالة نقدية، طويلة نسبياً، استهلتها بالقول :

( آنس مدينتنا منذ أيام إلياس فرح مدير الجوق )[2].

لعل هذا الفتور الذي استقبل به ( إلياس فرح) وأعضاء جوقه مردّه عدم شهرة هذا الجوق، وقلة خبرته الفنية رغم أن جريدة ( الرقيب) تلفت انتباه قرائها إلى ( أن هذا الجوق قد اشتهر بإتقان فن التشخيص )[3] . بيد أن الجريدة لم تسعَ إلى التعريف بجوق التشخيص، كما أنها لم تحاول إبراز مكانته الفنية بين الفرق والأجواق المسرحية التي كانت تمتلئ بها الساحة العربية في أواخر القرن التاسع عشر.

وواقع الحال، أن الأمر على عكس ما اعتقدت جريدة ( الرقيب ) فيما يتعلق بمدى شهرة ( جوق إلياس فرح) التي لا أساس لها من الصحة، إنما هو جوق مجهول، ومغمور لم نعثر له على أية مساهمات في مجال النشاط المسرحي، ولم يرد ذكره في الكتب التي تناولت تاريخ المسرح العربي، ونخص بالذكر كتاب ( المسرحية في الأدب العربي) وهو كتاب شبه موسوعي يضم بين دفتيه أخبار كلِّ الفرق المسرحية العاملة على الصعيدين، الاحتراف والهواية، كحقيقة في الشرق العربي منذ سنة 1847 إلى 1914م.[4]

إن هذا الغياب المطلق، وهذا الخروج المؤلم من دائرة التاريخ لا يجعلنا ننظر إلى (جوق إلياس فرح )، كحقيقة غير مؤكدة، فربما يكون هذا الجوق قد تأسس في الأرياف، أو

---

1 – نفس المصدر السابق .

2 – مقالة جوق التشخيص . جريدة الرقيب، العدد 3/ السنة الأولى – الصادر بتاريخ 21/ ربيع الأول /1329هجرية – ص 4. ولقد أعاد الأستاذ المهدي أبو قرين نشر هذه المقالة في كتابه تاريخ المسرح في الجماهيرية، على الصفحة 117، غير أنه أشار إلى أنها منشورة على صفحات جريدة الرقيب العتيد، الصادر بتاريخ 9/ رجب/ 1329هـ، الموافق 4/يوليو/1911 . وهذا غير صحيح، والصواب هو ما أشرنا إليه.

3 – نفس المصدر السابق.

4 – انظر : نجم، المسرحية فى الأدب العربي الحديث – 1847 : 1914. مصدر سابق .

ﻓﻲ إحدى القرى النائية بعيداً عن أعين الصحافة . ومارس نشاطه ﻓﻲ غفلة من محرري الأخبار الفنية، وربما يكون هذا الجوق قد تأسس قبل مجيئه إلى البلاد الليبية بوقت قصير، حيث عملت على تأسيسه عناصر احترفت الفن المسرحي داخل فرق أخرى، ثم انشقت عنها بدافع البحث عن فرص أوسع تمكنها من التعبير عن مواهبها، وملكاتها الفنية، أو أنها انفصلت عنها بغية البحث عن فرص تجارية تحقق أرباحاً أفضل، وهي دوافع لا نملك الحق ﻓﻲ إقرار، أو عدم إقرار شرعيتها، وإنما ينبغي أن ننظر لها كوقائع معتادة وشائعة ﻓﻲ تاريخ تجربة مسرحنا العربي.

أما فيما يتعلق ( بإتقان هذا الجوق لفن التشخيص ) فربما تكون جريدة الرقيب على صواب إلى حدّ ما، رغم أن رأيها تعوزه الدقة – وربما الموضوعية أيضاً – إذ انه لم يصدر عن ناقد متخصص، ولذلك فهو أيضاً – لا يزيد عن كونه مجرد رأي انطباعي، على أننا لا نملك إلا أن ننظر إلى ( انطباعية) الرقيب نظرة مجللة بالاحترام تآزرها عدة آراء نقدية أخرى نعثر عليها ﻓﻲ الصحف التونسية، وجميعها تكيل المديح، والثناء لبعض فناني وفنانات هذا الجوق. وإجمالاً فإن جريدة الرقيب تبقى هي الوثيقة الليبية الأكثر أهمية فيما يخص مسألة الإمكانات والاستعدادات الفنية لجوق (إلياس فرح)، فلقد عبرت هذه الجريدة عن مدى إعجابها بعرض مسرحية ( إستير) وأثنت على جميع الممثلين والممثلات، وتمنت لهم ( الرواج والإقبال من العموم)[1]. ولكن من هم هؤلاء الممثلون ؟ وما أسماء أولئك الممثلات ؟

مرة أخرى نلجأ إلى جريدة ( الرقيب) لنستعير منها إجابتنا عن هذا السؤال، ونقرأ ذات المقالة التي تحمل عنوان (جوق التشخيص ..) حيث تذكر لنا الجريدة أسماء أعضاء الجوق قائلة :

آنس مدينتنا منذ أيام جوق (إلياس فرح) مدير الجوق ومعه ( عبد الرحمن إفتدي راشد )، والشيخ حسن بنان، والشيخ محمد راشد ،و عبد العزيز أبو حجاب، و جبران أفندي ناعوم، و جُرَيّج[2] افندي مصابني، و مري[3] عزيز، و عليا سيمون، وبديعة الشامية، و زكية القبطية، وسعده[4] أم عليا الطرابلسية[5]

1 – مقالة : جوق التشخيص جريدة الرقيب – مصدر سابق – .
2 – كذا فى الأصل، والصواب : جورج مصابني.
3 – كذا فى الأصل، والصواب ماري عزيز.
4 – كذا فى الأصل، والصواب : سعدى أو سعدة، ولقد نقل الأستاذ ابو قرين هذه الأسماء من جريدة «الرقيب « دون أن يلتفت إلى هذه الأخطاء المطبعية التي وقعت فيها الجريدة
5 – مقالة ( جوق التشخيص ) مصدر سابق .

قد يكون هؤلاء الممثلون والممثلات الذين وثقت الجريدة أسماءهم، هم أكثر أعضاء الجوق تألقاً والمعية . ولكننا لا نظن أنهم كلُّ أعضاء الجوق، فلا نتصور أن جوقاً يحمل في برنامجه الفني ( ريبرتوار) أكثر من ثلاث مسرحيات كبيرة يمكنه أن يتحرك بمثل هذا العدد البسيط . غير أن هذه الأسماء المنتقاة من شأنها أن تساعدنا في إلقاء المزيد من الضوء للكشف عن هوية الأعضاء، ولمعرفة هذا الجوق وطبيعة تركيبته.

وهنا ينبغي أن نقف أولاً عند مسألة تحديد الهوية، فهل كان إلياس فرح مصرياً أم شامياً؟

ففي الوقت الذي نعلم فيه بوصول هذا الجوق إلى ( ليبيا) قادماً إليها من مصر فإننا لا نجد ما يثبت مصرية جوق إلياس فرح على الرغم من وجود بعض الممثلين المصريين، وفي مقدمتهم الفنان الشيخ حسن بنان، وبالرغم من أن رئيس التمثيل التابع لهذا الجوق يوقع مقالته المنشورة على صفحات جريدة (الترقي) باسم : جبران ناعوم المصري،[1] لكن — ومما لا شك فيه — أن الجوق يمتلئ بعناصر أخرى شامية الأصل، نستدل على ذلك من خلال الكنى والألقاب الملحقة بهذه الأسماء:

بديعة الشامية .. عليا الطرابلسية — نسبة إلى طرابلس الشام — وجورج مصابني الذي نظنه ينتمي لعائلة بديعة مصابني التي تألقت، واشتهرت في مصر في مرحلة ما قبل الثورة .[2]

ومن ناحية ثانية نلاحظ ازدواجية الديانة بين أعضاء جوق إلياس فرح، فبعض العناصر إسلامية، مثل : الشيخ عبد الرحمن راشد، وشقيقة — ربما — الشيخ محمد راشد، وعبد العزيز أبو حجاب .

بينما بعض العناصر الأخرى مسيحية الديانة، مثل : إلياس فرح، وجورج مصابني، وماري عزيز، وعليا سيمون .

ومن الثابت تاريخياً أن الفنانين العرب الشوام هم الذين ارتقوا بالحركة المسرحية في مصر، حيث وجدوا الأرض الخصبة، والمناخ الثقافي الملائم، فمارسوا هواياتهم بكلِّ حرية، وانطلاق، إذ لم تستطع الفوارق العقائدية، والانتماءات القطرية أن تحد من نشاطهم، بل على العكس، فقد انضم إلى أجواق الشوام العديد من الفنانين المصريين على اختلاف انتماءاتهم العرقية والدينية ليؤسسوا أجواقاً فنية ومسرحية، وفي مقابل ذلك حمل كثير من الفنانين الشوام

1 — مقالة : هل التمثيل مهان ... الخ، جريدة الترقي — مصدر سابق.
2 — لعله من المفيد هنا أن نشير إلى فرقة سورية كانت تعمل في مدينة الإسكندرية تحت اسم (الجوق الدمشقي) تأسست سنة 1890م. وكان يديرها رجل يدعى نقولا مصابني .

الجنسية المصرية . واختاروا أرض الكنانة موطناً لهم ولذويهم . ولا أخال ( جوق إلياس فرح ) إلا واحداً من هذه الأجواق التي وحدت بين عناصره موهبة الإبداع، ورسالة الفن .

أما شهرة هؤلاء الممثلين والممثلات فليست أكثر بريقاً – في الواقع – من شهرة جوقهم – إنهم جميعاً – بما في ذلك مدير الجوق نفسه – يعدون أسماء غير لامعة في سماء وافق المسرح العربي، ولا تصادفنا مساهماتهم المسرحية قبل مجيئهم إلى ليبيا – في المصادر ذات الصلة بتاريخ المسرح. ومع بداية العدوان الإيطالي الغاشم على ليبيا رحل أغلب أعضاء هذا الجوق إلى تونس، وكان لبعضهم مساهمات مسرحية فعالة، مما ساعدني على اقتفاء أثرهم، وتقصي أخبارهم في الصحف التونسية، والمصادر المسرحية الأخرى، وعلى ضوء هذه المعلومات التي توفرت لدينا يمكننا أن نقدم للقارئ الكريم صورة أكثر جلاءً عن بعض عناصر هذا الجوق، فقد تساعدنا هذه المعلومات على فهم كفاية هؤلاء الممثلين المغمورين . واستنباط مواهبهم الفنية .

**1 – الشيخ حسن بنان :**

يأتي في مقدمة هؤلاء الشيخ ( حسن بدوي بنان ) الذي تشير إليه الصحف التونسية كمطرب وملحن مصري . وقد غادر طرابلس أثناء الاعتداء الإيطالي على ليبيا قاصداً تونس العاصمة، وانضم هو وزوجته إلى ( جمعية الآداب المسرحية )[1] التي خصصت له محلاً لسكناه برفقة زوجته وحماته سعدى . وقد مثل الشيخ حسن بنان مع هذه الجمعية في مسرحية (شهداء الغرام)[2] المأخوذة عن مسرحية (روميو وجوليت)، وقام بدور روميو، ثم انشق عن جمعية الآداب وانضم إلى جمعية الشهامة[3] المسرحية، وقام بالأدوار الرئيسية في المسرحيات التي قدمتها هذه الجمعية، فقام مثلاً بدور ( رودريك) عشيق شيمين في مسرحية السيد (LE CID) لبيير كورني، وبدور حسان عشيق ليلى في مسرحية (ثارات العرب )، وبدور ياجو في مسرحية (عطيل )، وبدور الطبيب في مسرحية

---

1 – تأسست جمعية الآداب . المسرحية في تونس العاصمة مع بداية سنة 1911م. وكانت مسرحية ( صلاح الدين الأيوبي) أولى مسرحياتها . وقد عرضت في بداية شهر أبريل / 1911م. وللمزيد من التفاصيل أحيل القارئ الكريم إلى كتاب، تاريخ المسرح التونسي لمؤلفه المنصف شرف الدين .

2 – مسرحية شهداء الغرام : مسرحية نثرية – شعرية ترجمها بتصرف نجيب حداد عن – روميو وجولييت، وقد أضاف إليها المترجم عدة أغان سببت في تغييب الموضوع الأصلي، حتى اعتقد يعقوب لنداو أنها معالجة هزلية لنفس المسرحية الشكسبيرية.

3 – تأسست جمعية الشهامة الأدبية المسرحية في مدينة تونس العاصمة في أواخر سنة 1910 م. ولكنها لم تفلح في تقديم عروضها إلا في السنة التالية، ومن أبرز مؤسسيها أحمد أبو ليمان، ومحمد أبو رقيبة . ثم تعرض اسم الجمعية إلى التعديل ليصبح (جمعية الشهامة العربية) وكان لهذه الجمعية دور كبير في إحياء النشاط المسرحي في القطر التونسي الشقيق.

(المغصوب )[1]، كذلك بدور وليم في مسرحية ( صلاح الدين الايوبى )، ولقد أشادت الصحف التونسية بموهبته الفنية خاصة في مجالي الغناء والألحان، حيث وصفته بأنه صاحب الصوت الرخيم، والألحان الشجية، وقد استوطن الشيخ حسن بنان الأراضي التونسية حتى وافاه الأجل في سنة 1969م.[2]

2 – علياء الطرابلسية :

وهى الممثلة التي أثارت إعجاب المحرر الصحفي في جريدة الرقيب فعبر عن هذا الإعجاب قائلاً:

وقد قامت الست عليا الطرابلسية بدور الملكة ( إستير) ورغماً عن حداثة سنها، وابتدائها في هذا الفن الجليل فإنها مثلت رقة الملكة وعواطفها الخصوصية نحو شعبها[3].

اشتهرت عليا الطرابلسية في تونس باسم ( عليا بنان ) نسبة إلى زوجها حسن بنان الذي انتقلت معه إلى تونس، حيث انضما معاً إلى جمعية الآداب، ثم إلى جمعية الشهامة. وقامت عليا الطرابلسية بجميع الأدوار النسائية الأولى في المسرحيات التي قدمتها هذه الجمعية، مثل : دور شيمين ابنة الكونت قومس في مسرحية (السيد )، وبدور ليلى عشيقة حسان وخطيبة حمّاد في مسرحية (ثارات العرب ) وبدور ديدمونة في مسرحية ( عطيل)، وغيرها من الأدوار المهمة .

إن مجرد تشخيص هذه الأدوار النسائية الأكثر جمالاً وعمقاً يجعلنا نلمس مسحة الجمال والرقة اللتين كانت تتمتع بهما السيدة ( عليا الطرابلسية )، ولكننا نظل في شوق حار لمعرفة درجة إجادة الحسناء عليا ومدى تألقها في هذه الأدوار الغنية بالمشاعر، الملأى بالأحاسيس المتباينة .

3 – السيدة «سعدى» أو سعدة :

هى أم عليا الطرابلسية – كما جاء في جريدة الرقيب – وحماة حسن بنان سافرت معهما إلى تونس وضم ثلاثتهم مصير واحد فنياً وحياتياً، وقد مثلت السيدة سعدى بعض الأدوار المساندة، مثل : دور ( ألبير ) حاضنة شيمين في مسرحية السيد.

---

1 – عرف المسرح العربي مسرحيتين بهذا العنوان إحداهما من ترجمة نجيب حداد ، والأخرى من ترجمة إسكندر الصقلي، وكلتا المسرحيتين مترجمتان عن مسرحية موليير: طبيب رغم انفه.

2 – شرف الدين، المنصف : تاريخ المسرح التونسي – طبع على نفقة مؤلفه – بمطبعة شركة العمل للنشر والصحافة – تونس – الطبعة الأولى . أكتوبر / 1972م.

3 – مقالة جوق التشخيص جريدة الرقيب– مصدر سابق –

4 – **بديعة الشامية:**

سافرت هي الأخرى إلى تونس، وانضمت إلى جمعية الشهامة المسرحية، وشاركت في مسرحيتي السيد، وثارات العرب، حيث قامت بدور اليونور حاضنة رودريك في المسرحية الأولى، وقامت بتشخيص شخصية شمطاط، وهى أسيرة ومنتقمة في المسرحية الثانية .

5 – **مري عزيز :**

هكذا أشارت إليها صحيفة الرقيب ولكنها فى الواقع ماري عزيز، وعرفت في تونس باسم ماري جبران نسبة إلى زوجها جبران ناعوم الذي رحلت بصحبته إلى تونس، حيث انضمت إلى جمعية الشهامة، وقامت بتشخيص عدة ادوار مساندة، مثل : دور (أوراك ) ابنة الملك في مسرحية (السيد )، وبدور (هند ) خادمة ليلى في مسرحية ( ثارات العرب )، كما قامت بدور ( إميليا) زوجة يعقوب في مسرحية القائد المغربي ( عطيل).

6 – **جبران ناعوم :**

لابد أن يكون رئيس التمثيل على درجة عالية من إتقان فن التشخيص، فلقد أثنت جريدة الرقيب على أدائه لدور الوزير (هامان) وصورت لنا إعجاب الجمهور به، وبزميله الشيخ عبد الرحمن راشد في مسرحية (أستير) بقولها:

وأعجب العموم من إتقان الملك عبد الرحمن راشد، ووزيره هامان[1]. وجبران ناعوم لبناني الأصل، ويعتبر أبرز عناصر جوق ألياس فرح، وقد قام بأهم الأدوار في المسرحيات التي قدمها هذا الجوق . وعندما تشتت شمل هذا الجوق سافر جبران ناعوم إلى تونس برفقة زوجته ماري جبران مع نفر آخر من أعضاء الجوق. وهناك انضم إلى جمعية الشهامة – قسم التمثيل الهزلي، واشتهر بشخصية (كامل وزوز) المأخوذة أصلاً عن شخصية (كامل الأصلي) التي عرف بها الممثل الساخر جورج دخول [2] على مسارح القاهرة والإسكندرية .وقد شخص ( جبران ناعوم) عدة أدوار ثانوية في المسرحيات التي قدمتها جمعية الشهامة من بينها دور (الدون قومس) والد شيمين في مسرحية (السيد)، ودور (عامر بن سليمان) أحد الأمراء في مسرحية ( ثارات العرب )، ثم انشق ناعوم عن جمعية الشهامة وحط به الترحال في مدينة صفاقس، حيث انضم إلى جمعية جديدة

1 – نفس المصدر السابق .

2 – جورج دخول : فنان ساخر ويعد من فناني المسرح الارتجالي – لبناني الأصل – عرف بشخصية كامل الأصلي، وهي شخصية حملت بعض سمات الشخصية الكراكوزية، فشاعت هذه الشخصية الظريفة وأخذها غيره . ولجورج دخول العديد من الفصول الضاحكة أشهرها فصل (خياطة وخياطه ) و ( الوزير الخائن ) و (عفيفة) .

تحمل اسم جمعية التهذيب التي تأسست سنة 1913م. وساهم ناعوم في مسرحية شهيدة العفاف، كما شارك في مسرحية شارلمان.[1]

عندما زار الشيخ سلامة حجازي الأراضي التونسية سنة 1914م. التحق جبران ناعوم وزوجته ماري بجوق الشيخ سلامة، وقام كلٌّ منهما بأدوار مساندة، وظلا مع هذا الجوق حتى انتهاء زيارته الفنية وعودة الشيخ سلامة إلى مصر . وفي هذه الأثناء فضل ناعوم البقاء في تونس العاصمة، وأسس بالاشتراك مع الموسيقي كامل الخلعي[2] وأمين عطا الله [3] وبشارة واكيم[4] فرقة مسرحية،

، لم نعثر لها على اسم، وقدمت باكورة إنتاجها المسرحي بعنوان ( ليلة الزفاف) .[5]

تلك هى أهم الملامح لشخصية ( جبران ناعوم) الفنية، ولكن يبدو أن (جبران) هذا يحمل أكثر من شخصية، وأكثر من قناع ؛ شخصية مبدعة وخلاقة وشخصية أخرى على النقيض لها، وعلى جانب كبير من الغموض وتقلب المزاج، فمنذ اللحظات الأولى التي وطئت فيها أقدام جبران ناعوم ورفاقه الأراضي الليبية أخذ يمارس أساليب التملق والتزلف للحكم العثماني، وشرع يلفت الأنظار إليه بتلك المقالة الانفعالية، المشحونة بالغضب التي حاول فيها أن يحجب الغرض التجاري عن زيارة جوقه ليعطيها أبعاداً وطنية، موضحاً في

---

1 – مسرحية ( شارلمان) مسرحية شعرية في أربعة فصول ترجمها بتصرف أديب إسحاق الدمشقي استجابة لطلب صديقه سليم النقاش، وقد نشرت هذه المسرحية سنة 1909م. ضمن آثار المترجم، ودخلت في ( ريبرتوار) العديد من الفرق والأجواق العربية .

2 – كامل الخلعي ( 1880 – 1938م.) =

= ولد بالإسكندرية، تعود أصوله الأولى إلى أسرة الخلعي الشهيرة بدمنهور . لم يحظَ بنصيب وافر من التعليم لعسر حال أسرته، وجذبته الموسيقى، تعرف إلى أبي خليل القباني وتتلمذ عليه، ثم اتصل بالشيخ سلامة حجازي وأخذ عنه فن الأداء والغناء. لحن أغاني المسرحيات لأكبر الأجواق المصرية، كما لحن أكثر من مائة موشح . صدر له كتاب ( نيل الأماني في دروب الأغاني )، وكتاب (الموسيقى الشرقية )، وكتاب ( الأغاني العصرية).

انظر المنجد في الأعلام، المطبعة الكاثوليكية – بيروت . وكتاب من أعلام المسرح الغنائي في مصر – مصدر سابق – .

3 – أمين عطا الله (1896 – 1940 م)

ممثل وكاتب مسرحي لبناني الأصل، ولد بالإسكندرية ودرس في مدارس الفرير . بدأ اتصاله بالمسرح من خلال انتسابه إلى فرقة إسكندر فرح، ثم عمل في فرقة سلامة حجازي . ثم بفرقة عزيز عيد . ذاع صيته في العشرينيات، حيث اتجه إلى السينما في مجالي الكتابة والإخراج . أما في مجال التمثيل فقد بدأ متأثراً بشخصية شارل شابلن التي شخصها في فيلم ( الباشكاتب / 1923) وفي فيلم ( البحر بيضحك / 1928) اصدر صحيفة بعنوان الفكاهة . انظر: موسوعة الممثل في السينما العربية . إعداد محمود قاسم، نشر مكتبة مدبولى .

4 – بشارة وكيم : ( 1892 – 1949 م.)

ممثل ساخر لبناني الأصل . ولد في حي الفجالة في القاهرة، تعلم في مدارس الفرير بالخرنفش، اتجه إلى دراسة الحقوق وتخرج منها سنة 1917م. بدأ اتصاله بالمسرح فى جوق جورج أبيض، وانتقل إلى العمل في أكثر من فرقة . اتجه في خواتيم حياته إلى السينما فعرف كنجم خفيف الظل، وقد شارك في أكثر من 90 فيلماً، وتميز بتشخيص الشخصية الشامية.

5 – يشير أمين عطا الله في حديث نُشر له في كتاب المسرح التونسي ( 144 : 149) ما يفيد أن ( ليلة الزفاف) من تاليفه بمشاركة بعض أعضاء فرقته التي تأسست في تونس، وواقع الحال أن المسرحية مأخوذة من ( ريبرتوار) فرقة عزيز عيد التي تأسست في مصر سنة 1907 م.

غير صدق ( أن خدمة الحق لا أجرة عليها)، ثم يهمس ـ في أذن الحاكم العثماني، وباسم بقية أعضاء الجوق، قائلاً : ( وبكل سعة نقدم ما لدينا ـ في سبيل ارتقاء دولتنا العلية التي يرفرف عليها العلم الذي هو شرف الأمة، ومجد الكل . فحباً وكرامةً أيها الأسطول إذا جدنا ـ في سبيلك بكل ما لدينا ولم نزل نوالي جهدنا إلى آخر نقطة ـ في حياتنا لكي تمرح ـ في ربوع البسفور، وتصبح شامخاً بأنفك على أساطيل المعمورة). [1]

وفعلاً لقد جاد ناعوم بكلّ ما لديه بما فى ذلك شرفه وكرامته كمواطن عربي، وذلك عندما صار عميلاً لإيطاليا، وظهر علينا بشخصيته الجديدة كصحفي، وطفق يكتب مقالات مشبوهة ـ في جريدة صدى طرابلس[2] يدعو فيها الشعب الليبي إلى قبول الحكم الإيطالي، معيراً شعبنا بالتخلف الذي يراه، « جبران ناعوم » نتيجة من نتائج الجهاد والقتال، ورفع السلاح ( ـ في وجه إيطالية وحضارتها ) وها هو يقول:

( .. نحن[3] واقعون الآن ـ في حدود إفريقيا بين تونس ومصر فإذا نظرنا إلى تونس نراها كأنها جنة الفردوس، وذلك من نظامها ومن الصنائع التي بها، وإذا نظرنا من الجهة الثانية إلى مصر نرى هذا الإقليم هو جنة عدن، وإذا نظرنا إلى بلادنا هذه لا نقدر أن نذكرها أو نفتخر بها، عن قريب ونرفع رأسنا مفتخرين بدولة إيطاليا التي أحيتنا كما أنها ستحيي أرضنا الميتة من زمن مديد ).

إلى أن يقول ـ في رياء كريه ( أنت يا مصر وأنت يا تونس لا تفتخري علينا الآن لأننا عن قريب نكون معك ـ في ميدان سبق ونفتخر بدولتنا الحاضرة). [4]

ويبدو أن ( جوق إلياس فرح) كان ينوي الاستيطان، والإقامة الدائمة على الأراضي الليبية لولا المشاكل التي تعرض لها الجوق بفعل مؤثرات داخلية وخارجية عجلت بتصدعه، ثم برحيله عن ( ليبيا) بعد إقامة طويلة استغرقت ما ينيف عن ثمانية شهور، قضى منها أربعة أشهر كاملة ـ في مدينة بنغازي، حيث نزل أولاً ـ في معسكر تركي، حسبما جاء ـ في مقالة جبران ناعوم، وعلى وجه التحديد ـ في هذه الفقرة التي يرفع فيها آيات الشكر والعرفان إلى رجال المعسكر بقوله:

---

1 – مقالة : هل التمثيل مهان .. الخ صحيفة الترقي – مصدر سابق – .

2 – صدى طرابلس (L ECO DI TRIPOLI) تأسست فى طرابلس سنة 1909 م.
وهى جريدة سياسية كانت تصدر مرتين ـ في الأسبوع ترعى المصالح الإيطالية ـ في ليبيا، توقفت عن الصدور سنة 1912م، وقد لعبت دورًا إعلامياً كبيراً ـ في الإعداد للاحتلال وتهيئة الراي العام .

3 – لاحظ أن جبران ناعوم يتحدث ـ في هذه المقالة وكأنه مواطن ليبي، وتلك وسيلة من وسائل خداع الجماهير لإعطائهم انطباع عن رفض المقاومة من قبل أفراد الشعب .

4 – جريدة : صدى طرابلس، نقلاً عن كتاب تاريخ المسرح التونسي – مصدر سابق – ص81.

(وهنا لا يسعنا إنكار فضل رجال العمل والمروءة الذين حمونا بلوائهم .. وهم رجال العسكرية فإنهم أخلوا لنا محل محفلهم الخاص . وقالوا أهلاً بعشاق فن التمثيل تفضلوا فأنتم على الرحيب والسعة . ومكننا نشغل طرفهم شهرين).[1]

ثم انتقل الجوق إلى محل آخر اكتراه من ( جمعية الاتحاد والترقي ) فرع بنغازي وكان الجوق ينوي متابعة عروضه لمدة ثلاثة أشهر أخرى، وهى مدة عقد الإيجار، غير أن أحداث الشغب قد عجلت برحيله بعد أن اشتغل شهرين كاملين ونفس المدة – تقريبا – قضاها الجوق في طرابلس التي وصلها – كما أشرنا – في ربيع الأول من سنة 1329 هجرية، وبها واصل نشاطه المسرحي حتى شهر جمادي الثانية من نفس العام، حينها دبّ الخلاف بين أفراد الجوق، وتم الانفصال بين أعضائه فأسس المنشقون جوقاً جديداً برئاسة (محمد أبو العلاء ) الذي سنأتي على ذكره فيما بعد.

ومن خلال مقالة جبران ناعوم نعلم أن الجوق قد قدّم ثلاث مسرحيات في مدينة بنغازي، وهي بلا شك نفس المسرحيات التي تم تقديمها على مسارح طرابلس، وقد عثرنا على عنوان مسرحيتين اثنتين، فقط هما مسرحية أستير، ومسرحية صلاح الدين الأيوبي.

ويمكننا التوسع في الاجتهاد فنضيف مسرحيات أخرى مثل مسرحية شهداء الغرام، وثارات العرب، والطبيب المغصوب، وهي جميعها مسرحيات قام بتمثيلها أعضاء جوق إلياس فرح على المسارح التونسية خلال الشهور الأولى من هجرتهم إلى تونس.

1 – مقالة هل التمثيل مهان ... إلخ جريدة الترقي مصدر سابق – .

# الفَصْلُ الثَّانِي

## جوق محمد أبو العلاء

في صبيحة يوم الخميس الموافق 18/ جمادى الآخرة / 1329 هجرية، فاجأت جريدة (المرصاد) قراءها بخبر منشور على الصفحة الثالثة يعلن فيه السيد محمد أبو العلاء أفندي، وإخوانه أنهم انفصلوا عن جوق مري لأسباب ستعلن للعموم ).[1]

على أن جوق أبي العلاء وجريدة المرصاد لم يفيا بالعهد قط، وهكذا لم يطلع العموم ولا قراء الجريدة المذكورة على أسباب الخلاف أبداً، على الرغم من أن الجريدة – كما جاء في تعقيبها الذي ذيلت به الخبر – قد علمت بسبب الانفصال، ولكنها لم تنطق ببنت شفة حيال هذا الأمر، واكتفت بالتعبير عن (أسفها) العميق، وعلى هذا النحو ضاعت تفاصيل القضية، وطواها النسيان في الدهاليز المعتمة كما طوى بقية الأطراف المتصارعة.

ويقيناً أن جريدة المرصاد . ونكثها للعهود أمر لا يروق لنا ألبتة، وكي لا تغيب الحقيقة غياباً مطلقاً فلا مندوحة لنا عن إعادة قراءة ما بين سطور الخبر، ونأمل أن تكون قراءة متأنية ودقيقة حتى نصل إلى الاستنتاج الآتي :

إن أسباب هذا الانفصال لا نراها قائمة على سبب واحد فقط، بل على ثلاثة أسباب جوهرية، سنتناولها في السطور التالية :

**أ – أسباب إدارية :**

وهنا لابدّ من الإشارة أولاً إلى أن جوق مري هذا الذي نعثر عليه في سياق الخبر، إنما هو جوق إلياس فرح الذي تتمتع فيه ماري عزيز أو ماري جبران – كما اشتهرت فيما بعد – بشخصية اعتبارية رفيعة المستوى باعتبارها زوجة ( رئيس التمثيل)، حيث أهلتها هذه الوضعية – كما يبدو – لفرض سيطرتها، وبسط سلطانها على مجريات الأمور داخل الجوق، والزج بأنفها في الموضوعات الإدارية، مما حدا بالسيد محمد أبو العلاء وإخوانه إلى رفض هذا الواقع، والاحتجاج عليه، وهو احتجاج لم يؤدِ فحسب إلى الانفصال التام عن جوق إلياس فرح، بل أدى أيضاً إلى

1 – إلى ذوي الغيرة والمروءة – جريدة المرصاد – السنة الأولى – العدد 35 / الصادر بتاريخ 18/ جمادى الآخرة /1329 هجرية، الموافق 16 / يونيه / 1911م. ص 3.

الاستخفاف به، وتسميته بـ جوق مري – أو ماري، مما يدل على أن اختلاف وجهات النظر بين الأطراف المعنية قد تطور ليأخذ أساليب غير ناضجة، ويتدنى إلى مستوى الإسفاف .

**ب – أسباب فنية :**

أما هذه الأسباب فواضحة تمام الوضوح في تعقيب المرصاد الذي تقول فيه:

لقد علمنا بسبب الانفصال وتأسفنا كثيراً، ولذلك فإنا ندعو ذوي المروءة والغيرة إلى تعضيدهم، وسيعلمون السبب فيعتقدون أنهم قاموا نحو إخوانهم بواجب مقدس.

ثم تستطرد جريدة المرصاد بشيء من التفصيل : ( خصوصاً أن التمثيل سيكون خالياً من الرقص والخلاعة والمغص ). [1].

من الواضح أن جريدة المرصاد تستعير في تعقيبها هذا، بعض ألفاظ وأحكام المنشقين وسخريتهم . وعلى كلٍّ، فهذه وجهة نظر تنحاز إلى فن الدراما الخالص، وترى ضرورة عزل الفنون الأخرى عن المسرح، وهي وجهة نظر أكدها عملياً – فيما بعد – فنان كبير كالفنان جورج أبيض، [2] وواصل العمل على تقديمها المسرحي العصامي ( عزيز عيد) من خلال ما أخرج من مسرحيات في فرقة رمسيس[3] وفرقة « فاطمة رشدي، [4]، وكانت المسرحيات خلال تلك الفترة التاريخية تزدحم بالأغاني، وتمتلئ بالرقصات إلى حدّ تتم فيه التغطية على الحدث الدرامي، وتؤدي « إلى تهميش الموضوع الأساسي في المسرحية [5] .

1 – نفس المصدر السابق .

2 – جورج ابيض (1880 – 1959 م.)

ولد في بيروت، درس بمدرسة الحكمة، واشترك في العديد من المسرحيات التي كانت تقدمها هذه المديرية في نهاية العام الدراسي، ومن هنا نما ميله إلى التمثيل، سافر إلى مصر، وحل بالإسكندرية سنة 1898، وفيها حرص على مشاهدة العروض المسرحية، ثم انتسب إلى فرقة نادي خريجي مدارس الفرير، عين ناظراً لمحطة سيدي جابر، أوفدته حكومة الخديوي عباس إلى فرنسا لدراسة فن التمثيل على يدي الممثل الكبير( سيلفان)، ومكث في فرنسا حوالي ستة أعوام ،ثم عاد إلى مصر ليؤسس جوقه الذي التزم بتقديم الأعمال المسرحية الجادة، والمنحازة إلى المسرحية الخالصة ،أي الخالية من الرقص والغناء.

3 – فرقة رمسيس ( 1922 – 1926 م.)

أسسها الفنان يوسف وهبي بعد عودته من إيطالية بالاشتراك مع المخرج عزيز عيد . وقد اهتمت هذه الفرقة في بداية تأسيسها بالقضايا الاجتماعية، وشجعت المؤلفين المصريين، كما اهتمت كثيراً بتطوير الجوانب الحرفية والتقنية، مما أكسبها شهرة واسعة، غير أنها انغمست أخيراً في أسلوب الفن التنفيسي، وذلك بتركيزها على المسرحيات الميلودرامية الموغلة في الدم والدموع.

4 – فرقة فاطمة رشدي ( 1925 – 1933م)

أسسها عزيز عيد وزوجته فاطمة رشدي بدعم من ثري مجهول كان شديد الإعجاب بفاطمة رشدي، وبطريقة أدائها الراقي . وقد التزمت هذه الفرقة بتقديم المسرحيات الجادة مع التركيز على عنصر الإبهار، والمغالاة في المصاريف على الملابس والمناظر المسرحية ،ما أكسب هذه الفرقة احترام كبار الكتاب ،مثل : الشاعر أحمد شوقي و بيرم التونسي، واحمد رامي وغيرهم، وبهذه الثقة واصلت الفرقة نشاطها المسرحي، وقامت برحلات فنية إلى العديد من الدول العربية، غير أن هذا المجد الفني لم يرض الممول، فحجب دعمه بعدما رفضت الفرقة الاستجابة لشروطه الداعية إلى مسايرة رغبة الجمهور.

5 – تبدو لنا هذه الظاهرة واضحة في مسرحيات هذه المرحلة، انظر مثلاً مسرحيات مارون ،وسليم النقاش،والقباني و، محمد عثمان،اختيار وتقديم: الدكتور محمد يوسف= = نجم . نشر دار الثقافة – بيروت، وانظر كذلك مسرحيات محمد تيمور – الأعمال الكاملة – نشر دار الألف . مركز التأليف والترجمة – القاهرة .

ولكن، هل دعوة « أبى العلاء» وإخوته هي دعوة ضد هذا الاتجاه في حدّ ذاته، أم انها دعوة ضد المغالاة بالإفراط في التركيز على هذه العناصر الفنية حتى غدت نوعاً من الغنج و( الخلاعة والمغص)، على حدّ تعبير جريدة المرصاد نقلاً عن المنشقين؟

ومن ناحية ثانية، هل كانت دعوة مطلقة وتعبيراً عن قناعة حقيقية، أم أنها دعوة ظهرت تحت تأثيرات ظرفية ؟ ذلك عندما أحس نفر من أعضاء الجوق ان الجمهور الليبي لا يميل إلى هذا النوع من المسرحيات بحكم تركيبته الأخلاقية، وسيطرة العادات والتقاليد على ذهنه وتفكيره فظهرت هذه الدعوة إلى الابتعاد عن هذا الاتجاه الفني خشية أن يكون حكم الناس على المسرح مشابهاً ومطابقاً لحكم رئيس بلدية بنغازي الذي أعتبر المسرح ( مفسداً لأخلاق الشعب ويهوي به للحضيض[1]، أم إن هذه الدعوة – ثالثاً – تهدف أساساً إلى سحب البساط من تحت قدمي ماري التي نظنها محور الخلاف ؟ قد تكون سيطرة ماري عزيز على زمام الجوق انعكاساً لسيطرتها الفنية، وفرض أسلوبها الفني الميال إلى الغنج والخلاعة والمغص.

وكيفما كانت الخلفيات التي ساعدت هذه الدعوة على الظهور، أو الغايات التي سعت إليها، فإننا نراها وجهة نظر لها مبرراتها الموضوعية، وتحمل في طياتها دلالة نضج مبكرة تجاه مفهوم المسرح ورسالته.

ويتأكد لنا هذا المعنى في صيغة النداء الذي وجهه محمد أبو العلاء وإخوانه، حيث وعدوا الجمهور بنوع من المسرحيات ( تتجلى فيها الشهامة العربية والمروءة الإسلامية بكامل معانيها)، وفي نفس الوقت يؤكدون لهم أنهم سوف (يرون ما يشرح صدورهم، ويسرّ خواطرهم ). [2].

ج – أسباب ثقافية:

الواقع أن جوق الياس فرح كان يحمل بذرة تصدعه وأسباب انشقاقه لما فى طبيعة تركيبته ،ولقد رأينا كيف جمع الجوق شباباً من مصر ولبنان وسورية. بعضهم مسلم، وآخر مسيحي، وقد يكون بينهم ثالث يدين بالديانة اليهودية، أي أن الجوق أوقع نفسه في ازدواجية خطيرة، وتناقضات حادة، وهى عوامل تخفي وراءها دلائل عدم التجانس ثقافياً ومسلكياً، ولا ريب في أن تركيبة هذا الجوق تعد تركيبة بالغة الحساسية . وتنبئ دائماً بالتفجر والتجزؤ إذا لم يتمتع الأعضاء بمستوى عالٍ من الوعي، وبقدر رفيع من الثقافة،

1 – انظر مقالة :هل التمثيل مهان ...إلخ جريدة الترقي العدد 182 – الصادر بتاريخ 7/ ربيع الآخر/ 1329 هجرية .
2 – المرصاد – مصدر سابق – .

وإذا لم يحظَ الجوق بقيادة إدارية حكيمة قادرة على امتصاص أية حساسية قد تنشأ بين الأعضاء، وعلى إذابة أية نعرة قطرية كانت أم دينية، أم طبقية، ولكنه – للأسف الشديد – يبدو أن جوق إلياس فرح – إدارة وأشخاصاً – لم يكن يقف على مثل هذه الأرضية الصلبة، فانقطعت شعرة معاوية، وتفرق الأشقاء، فمشى كلٌّ في حال سبيله، وفي حلق كلٍّ منهم بعض من مرارة التجربة.

لم تحجب جريدة المرصاد أسباب الخلاف فحسب، بل حجبت أيضاً أسماء إخوان محمد أبو العلاء وشركائه، والأسوأ من ذلك أنها حجبت حتى الاسم الذي أطلقه المنشقون على جوقهم الجديد الذي شهدت بلادنا أولى مراحل تأسيسه، بل ربما ضم بين أعضائه بعض العناصر الليبية .[1]

ولعلنا نحظى ببعض التوفيق في البحث عن أسماء أعضاء الجوق أو بعضهم على أقل تقدير، وهو توفيق نسعى إليه بواسطة استنتاج أشبه بالاستنتاج الرياضي، فإذا قلنا مثلاً أن نفراً من « جوق إلياس فرح» وأبرزهم ماري عزيز وزوجها جبران ناعوم، والشيخ حسن بنان، وزوجته عليا الطرابلسية، وأمها الست سعدى، وبديعة الشامية، قد اتجهوا إلى تونس، وانضموا إلى جمعيات مسرحية هناك . فإن جوق محمد أبو العلاء يتكون من باقي الأعضاء، وفي مقدمتهم الشيخ عبد الرحمن راشد، والشيخ محمد راشد، وعبد العزيز بو حجاب، ومعهم جورج مصابني، وعليا سيمون، وزكية القبطية .[2] هلاَّ يصح هذا الاستنتاج فيتأكد لنا انتماء كل هؤلاء إلى (جوق محمد أبو العلاء) أم أن بعض هؤلاء فقط قد التحقوا فعلاً بهذا الجوق الجديد بينما رفض الجانب الآخر مبدأ التفرقة والتجزئة والانشقاق، وأخذ موقف الرفض تجاه الطرفين المتصارعين مفضلاً الابتعاد عن اللعبة، وتجاوز التجربة من أساسها بالعودة من حيث جاء؟ وربما يكون هذا عكس ما حدث تماماً.

استهل، جوق محمد أبو العلاء، نشاطه المسرحي برواية ( صلاح الدين الأيوبي ) التي عرضت مساء يوم الخميس بتاريخ 18/ جمادى الأخرة 1329 هجرية، وهو نفس التاريخ الذي نشر فيه خبر الانفصال عن ( جوق إلياس فرح) وقد جاء في جريدة المرصاد، إن الجوق سيقوم مساء يوم الخميس . ليلة الجمعة الساعة الثانية عربي بتمثيل رواية، صلاح الدين الأيوبي التي تتجلى فيها الشهامة العربية والمروءة الإسلامية بكامل معانيها.[3]

1 – سنتطرق لبحث هذا الموضوع في الفصول اللاحقة .
2 – لم نشأ أن نضيف اسم إلياس فرح مع أيٍّ من الفريقين، إذ يشاع أنه ترك المسرح وعمل نادلاً في إحدى حانات طرابلس
3 – المرصاد – مصدر سابق –

ويبدو أن أبا العلاء كان يثق في قدرة جوقه على إتقان فن التشخيص وبراعته وسيطرته على أدواته الفنية، حتى إنه يضع هذا المستوى الفني كفرس رهان في صراعه مع جوق إلياس فرح. تاركاً للجمهور حق الحكم بما له، وبما عليه، فهو يوجه دعوته إلى جميع الأدباء لحضور تمثيل الرواية المذكورة، ثم يحكمون بعد ذلك بما له وما عليه، ويؤكد أبو العلاء لحضراتهم أنهم سيروْن ما يشرح صدورَهم ويسرّ خواطرَهم [1]

ومع ذلك لم يحاول أيٌّ من الأدباء أن يمدنا برأي حول هذا المستوى الفني الذي يراهن عليه محمد أبو العلاء أفندي.

1 – نفس المصدر السابق .

# الفصل الثالث
# أجواق مسرحية أخرى

**ثالثاً : جوق التمثيل الأدبي :**

لم يكن هذا الجوق أحسن حظاً من جوق إلياس فرح من حيث الاستقبال والاحتفاء به، حتى إن الناس لم تعلم بوصوله، ولا بالكيفية التي وصل بها إلى الأراضي الليبية، وكأنه هبط من السماء فجأة ليعلن للجمهور الليبي على صفحات جريدة الترقي أنه (سيمثل هذه الليلة)[1] رواية أوتللو ( وهى رواية أدبية ذات خمسة فصول فنحث الجمهور على الحضور)[2] ثم يعود بعد صمت دام أكثر من شهرين، ليعلن من جديد أنه سيمثل في هذه الليلة [3] في تياترو امبوراخ رواية شهيد الحرية، وهي رواية أدبية غرامية ذات فصول مدهشة . فنحث أرباب الذوق والغرام على حضورها.[4] .

وكما هي العادة دائما .. فإن الإعلان الفني، وأسلوب الاختزال المتبع في صياغته لا يمدنا بما يشفي الغليل، ويروي ظمأ الباحث، وهكذا لم يسعفانا هذان الخبران المنشوران على جريدة الترقي بما هو أشمل وأكمل، فلا ندرك أسماء الأعضاء، ولا نتزود بهوية الجوق .

ومن الجدير بالملاحظة أن المسارح العربية لم تعرف جوق التمثيل الأدبي وبهذا الاسم تحديداً، مما يجعلنا نعتقد أنه اسم محرّف لشركة التمثيل الأدبي، وهي فرقة عملت تحت اسماء عديدة، إذ ( تغير اسمها عدة مرات)[5] أسسها الشقيقان « سليم وأمين عطا الله» سنة 1896م. واستمرت تواصل نشاطها المسرحي حتى سنة 1915 م. وشغلت هذه الفرقة المسرح العربي فترة طويلة من الزمن، وتخرج منها عدد كبير من الممثلين[6]، ورغم أن هذه الفرقة كانت كثيرة التجوال داخل المدن والعواصم والأرياف، بل والسفر إلى سورية ولبنان عدة مرات، فإننا لم نعثر على ما يفيد زيارتها إلى منطقة المغرب العربي .

---

1 – أي مساء يوم الخميس بتاريخ 11/ جمادى الآخرة / 1329 الموافق 8/يونيه/1911م.
2 – جريدة الترقي خبر بعنوان : جوق التمثيل الأدبي تياترو امبراخ حسان العدد 191/ السنة الخامسة الصادر بتاريخ 11 جمادى الآخرة / 1329، الموافق 26/ مايو / 1327 سنة مالية، والموافقة ليوم 8/ يونيه/ 1911 ميلادية.
3 – أي مساء يوم الخميس الموافق 13/ يوليو/ 1911م.
4 – جريدة الترقي خبر بعنوان : جوق التمثيل العدد 196/ السنة الخامسة الصادر بتاريخ 17/ رجب/ 1329 هـ، الموافق 30/حزيران / 1327 سنة مالية، والموافقة ليوم 14/ يوليو/1911م.
5 – نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث – مصدر سابق – ص . 170 .
6 – نفس المصدر السابق.

**رابعاً : الجوق المصري:**

أطلقت الصحف في المغرب العربي هذه التسمية على أغلب الأجواق المصرية الوافدة إلى منطقة الشمال الأفريقي، فبهذه التسمية عرف « جوق سليمان القرداحي» في « تونس» والجزائر، وبها أيضاً اشتهر جوق إبراهيم حجازي في تونس، و جوق محمد عز الدين في المغرب دون أن يكون لأيٍّ من هذه الأجواق علاقة قانونية ورسمية بهذه التسمية المتداولة، إذ إنها – في الواقع – كانت تتعلق بأحد الأجواق التي أسسها الفنان السوري الأصل « إسكندر فرح»[1] بعد انفصاله عن جوق رفيقه في الفن والحياة « أبى خليل القباني».

إن هذه التسمية كثيراً ما كانت تستعمل في غير موقعها، وهذا ما حدث للجوق المصري الذي أعلنت عنه « جريدة الرقيب» في عددها الثالث الصادر بتاريخ 2 ربيع الأول /1329 هجرية، وقد كنت أحسبه – للوهلة الأولى – جوق إبراهيم حجازي الذي كان يعمل في تونس « خلال تلك الفترة، ولكنني لاحظت أن هذا الجوق قد وصل إلى طرابلس « قبل مجيء جوق إبراهيم حجازي بمدة زمنية تزيد على ستة أشهر . وأغلب الظن أن هذا الجوق هو نفسه جوق محمد أبى العلاء بعد أن تعرض اسمه إلى تغيير طفيف على المستوى الظاهر، والعميق على المستوى الباطن.

وعموماً فان الجوق المصري لم يرد ذكره في الصحف الليبية إلا في عدد واحد من صحيفة الرقيب[2] أعلنت فيه أن (الجوق المصري سيمثل ليلة الجمعة القابلة رواية صلاح الدين الأيوبي . وهى رواية بديعة تاريخية من أحسن ما أنشىء في هذا الفن . ويعلم منها من هو صلاح الدين وكيف كان فنحث العموم على حضورها).[3]

ولم تأتِ الجريدة على ذكر أيٍّ من الممثلين، ولو فعلت لساعدتنا في التعرف على حقيقة هذا الجوق.

---

1 – إسكندر فرح ( ؟:؟)=

= ولد بدمشق وتلقى تعليمه فيها بمدرسة الجزويت، وعمل معاون بدائرة الإجراءات الجمركية، عشق فن المسرح، وكان يكثر من الحديث عنه، استعان بأبي خليل القباني في تأسيس فرقة مسرحية بتشجيع مدحت باشا « وقدمت أولى مسرحياتها بعنوان : عايدة في حديقة عامة بدمشق «، هاجر إلى مصر وحلّ بالإسكندرية سنة 1883 م. لازم القباني ردحاً من الزمن، وكان يقوم بمهام مدير فرقته إلى أن انفصلا سنة 1891 م. وكون فرح الجوق العربي الوطني استجلب له خيرة الممثلين والمغنيين من بينهم سلامة حجازي الذي إنشق عنه فيما بعد، وكان ذلك بمثابة ضربة قاضية بالنسبة لفرح و جوقه .

انظر : أعلام المسرح العربي، لفكري بطرس، والمسرحية في الأدب العربي الحديث لمحمد نجم، والمسرح والسينما عند العرب لجاكوب لانداو

2 – جريدة ( الرقيب ) مقالة بعنوان الجوق المصري . التشخيص نشر في العدد 3 الصادر بتاريخ 21/ ربيع الأول/ 1329 هـ.

3 – جريدة الرقيب نفس المصدر السابق.

**خامساً : جوق إبراهيم حجازي:**

تأسس جوق إبراهيم حجازي سنة 1894 م. تحت اسم جوق شبان مصر الوطني، وهو جوق استمر نشاطه مدة طويلة، وفي فترات متقطعة[1] متنقلاً بين القرى والأرياف . وقد زار هذا الجوق منطقة المغرب العربي في النصف الثاني من 1909م، حيث نزل بالأراضي التونسية قادماً إليها من مدينة مرسيلية، ورغم أننا لم نعثر في مصادرنا عمّا يفيد تخلي جوق شبان مصر الوطني عن اسمه إلا أن الصحف التونسية تشير إليه باسم الجوق المصري[2] وتعده في درجة ومكانة جوق الشيخ سلامة حجازي قائلة : إنهما ( فرسا رهان) .

وإذا كانت الصحف التونسية قد قارنت بين مكانة جوق إبراهيم حجازي وبين مكانة جوق الشيخ سلامة حجازي – وهي مقارنة عارية عن الموضوعية – فإن المصادر الليبية قد إلتبس عليها الأمر، فوقعت في خلط بين الجوقين، ولم تميز جوق الشيخ سلامة عن جوق إبراهيم حجازي، وليس مردّ هذا الالتباس إلى تشابه اسم العائلة لكلا الرجلين فحسب، بل مردّه أيضاً إلى تشابه المسرحيات في برنامج الجوقين، حيث كلف جوق إبراهيم حجازي باقتباس وتشخيص أشهر المسرحيات التي عرف بها الشيخ سلامة حجازي.

وتبدو لنا صورة هذا الالتباس على صفحات جريدة الترقي الصادرة بتاريخ 7/ رمضان/ 1329 هـ، الموافق 31/ أغسطس/ 1911م . وعلى صفحات هذا العدد تشير الجريدة إلى زيارة فرقة سلامة حجازي، وتقول : إن فرقته أقامت فى طرابلس بضعة أشهر[3] والواقع إنه ليس بالإمكان إجازة مثل هذا القول لسببين اثنين، أولهما: يدخل ضمن حالة الالتباس ذاتها، فالشيخ سلامة حجازي لم يزر الديار الليبية إلا بعد انتهاء العهد العثماني الثاني، وقد استدعاه الحاكم الإيطالي لزيارة ليبيا بعدما سمع خبر وجوده في تونس، ونجاح مسرحياته فيها .[4] أما قبل ذلك فلم يحدث أن زار الشيخ سلامة ليبيا، خاصة في هذا التاريخ الذي تشير إليه صحيفة الترقي، حيث كان الشيخ سلامة حجازي

---

1 – المسرحية في الأدب العربي الحديث – مرجع سابق – نفس الصفحة .

2 – انظر مقتطفات من الصحف التونسية الصادرة خلال هذه الفترة، والمنشورة في كتاب تاريخ المسرح التونسي، تأليف المنصف شرف الدين – طبع على نفقة المؤلف . بمطبعة شركة العمل والنشر والصحافة / تونس – الطبعة الأولى أكتوبر 1971م.

3 – جريدة الترقي نقلاً عن كتاب تاريخ المسرح فى الجماهيرية، تأليف المهدي ابو قرين – ص 118 سلسلة كتاب الشعب العدد 9 نشر الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – الطبعة الأولى سبتمبر 1978م.

وبالنسبة لي شخصياً فأنا في بالغ الأسف لعدم عثوري على هذا الخبر ضمن الأعداد المتوفرة من جريدة الترقي، لذا لا يمكنني أن أحدد الجانب المسؤول عن هذا الالتباس المشار إليه، هل هو الأستاذ ابو قرين أم صحيفة الترقي؟

4 – الحفني، محمد أحمد : الشيخ سلامة حجازي رائد المسرح العربي . نقلاً عن كتاب المسرح التونسي – مصدر سابق – الصفحة 135.

ﻓﻲ هذه الأثناء لم يتماثل للشفاء من مرض الفالج الذي ألمَّ به حتى إنه لم يشارك مشاركة فعلية ﻓﻲ المسرحيات التي كان يعرضها حفاظاً على رزقه، بل كان – أي الشيخ حجازي – يكتفي بإلقاء (بعض قصائد المسرحيات، أو ينشد بعض الأدوار بين الفصول، أو ﻓﻲ ختام الحفلات).[1]

أما ثاني السببين فيشير إليه الدكتور محمد يوسف نجم نقلاً عن الصحف الصادرة ﻓﻲ تلك الفترة، والتي تفيد أن فرقة الشيخ سلامة حجازي ابتدأت موسمها المسرحي على مسارح سورية ولبنان، وكان هذا الموسم ﻓﻲ الفترة الواقعة بين شهري يونيه وسبتمبر من سنة 1911م[2] فكيف يكون الشيخ سلامة ﻓﻲ بلاد الشام، وﻓﻲ الوقت ذاته ﻓﻲ البلاد الليبية، ليس الأمر غريباً فحسب، بل مستحيلاً.

إذن اسمحوا لنا بتغيير طفيف ﻓﻲ صياغة الخبر نستبدل فيه اسم سلامة باسم إبراهيم حتى يستقيم المعنى، ونسبغ على الخبر شيئاً من الموضوعية نعثر عليها ﻓﻲ بعض المصادر الأخرى.

يقول بشير عريبي: جاءت فرقة إبراهيم حجازي للتمثيل، وعملت معها الفرقة الطرابلسية، وقدمت عروضها التمثيلية التاريخية على مسرح إمبوراخ بزنقة الخمري [3] .

ما يقلل من قيمة هذا القول أنه لم يحدد التاريخ . ولم يبين لنا المصدر الذي استقى منه هذه المعلومة، وهكذا يتواصل معنا هذا النوع من الغموض والاضطراب ﻓﻲ الأخبار التي تتعلق بجوق إبراهيم حجازي، حتى إننا لا نكون على يقين تام فيما إذا كان الخبر الذي نطالعه ﻓﻲ جريدة (أبو قشة ) المقصود به جوق إبراهيم حجازي، أم المقصود به جوق آخر من الأجواق التي زارت بلادنا خلال تلك الفترة، وذلك بسبب الاختصار وعدم الإفصاح الذي لجأت إليه الجريدة ﻓﻲ صياغة الخبر الذي تقول فيه :

( قدم للمركز – اي العاصمة – زمرة من الممثلين المبدعين والممثلات الشاطرات وقد ابتدءوا وقاموا بتمثيل عدة روايات عظيمة ). [4] وتبقى الروايات العظيمة التي جاء ذكرها فى بقية الخبر هي بمثابة القشة التي تمدنا بها جريدة (أبو قشة) حتى نقترب من الوصول إلى شاطئ اليقين النسبي.

1 – المسرحية ﻓﻲ الأدب العربي الحديث – مصدر سابق – الصفحة 143.
2 – نفس المصدر السابق . ص 142 والهامش 42 المتعلق بها على الصفحة 151
3 – عريبي : الفن والمسرح فى ليبيا – مصدر سابق – ص. 23
4 – جريدة ابو قشة « نقلاً عن كتاب : ابو قشة وجريدته ﻓﻲ طرابلس، تأليف علي مصطفى المصراتي – طبع بمطابع دار الغندور – بيروت الطبعة الأولى – أكتوبر / 1961. ص. 177.
ومما زاد هذا الخبر غموضاً إن الأستاذ المصراتي لم يذكر العدد – ولا تاريخ صدوره.

كان جوق إبراهيم حجازي يتكون من 32 ممثلا وممثلة، وكانت زوجته وتعرف باسم (أديل عبد الله ) من ابرز العناصر النسائية في هذا الجوق، ومعها ثلاث نساء أخريات هن ( زاهية) أخت أديل، وماتيلدا ماتيه، وممثلة رابعة من أصل يهودي تدعى ماري حسن . أما أبرز العناصر الرجالية، فهما المطربان أحمد عبد الباقي الذي حظي دائما بتشخيص الأدوار الأولي في هذا الجوق، يسانده زميله المطرب حسن صالح، كما يضم الجوق أعضاء آخرين، مثل : عبد الخالق خليفة، وحسن فريد،وصالح إبراهيم ،وعلى حلمي، بينما يدير الجوق فنياً المدعو علي حمدي.[1]

ورغم أن جوق إبراهيم حجازي هو أكبر وأشهر الأجواق العربية التي زارت بلادنا خلال العهد العثماني الثاني، إلا أن جميع أعضائه يعدون ضمن الفنانين المغمورين . شأنهم في ذلك شأن زملائهم أعضاء جوق إلياس فرح . ولقد بالغت جريدة التقدم التونسية في الرفع من قدر هذا الجوق، ورأت أن له من الشهرة وإذاعة الذكر ما يغني عن المدح والإطراء، بل بلغ بها الشطط حد المقارنة بين هذا الجوق وبين جوق الشيخ سلامة حجازي .. وذلك عندما قالت:

(ولا يكذبنا القارئ إذا قلنا بان الجوق المذكور هو وجوق سلامة حجازي فرسا رهان).[2]

وإذا كان القارئ وقتئذ – قد صدق هذه الأكذوبة – وتعامل مع هذه الفرية كحقيقة فإن القارئ اليوم لا يمكنه أن يجيز هذه المقارنة شكلاً وموضوعاً، فما جوق إبراهيم حجازي في الواقع إلا صورة ممسوخة عن جوق سلامة حجازي، وفي الوقت الذي انتكس فيه جوق إبراهيم حجازي، حيث واجهته صعوبات مالية قاسية حتى أدركه الإفلاس أو كاد، وعجزت الفرقة عن الحصول على تكاليف رجوع أفرادها إلى مصر([3]) ،فإن جوق سلامة حجازي كان يرفل في الحلل والديباج وينوء كلكله بحمل الهدايا والعطايا التي منحه إياها الأثرياء والمسؤولون والتجار التونسيون، وقد حدث ذلك بعد أربع سنوات فقط من انتكاسة جوق إبراهيم حجازي.

وبينما تتبدىء لنا عزلة جوق إبراهيم حجازي عن الجماهير، وهجرة المتفرجين لعروضه فى أجَّل صورها من خلال الحل الطريف والغريب الذي تقدمت به جريدة مرشد الأمة التونسية التي صرحت بحدة وهلع قائلة :(الواجب علينا تعضيدهم اعترافاً بالجميل، ولو بتحريم الذهاب إلى كلِّ المسارح الأخرى).[4]

1 – انظر: تاريخ المسرح التونسي – مصدر سابق – ص. 47
2 – جريدة التقدم التونسية الصادرة فى 14 يوليو/ 1909 م. نقلا عن كتاب تاريخ المسرح التونسي – مصدر سابق – ص.47
3 – انظر مادة إبراهيم حجازي في الفصل الخامس ص ص 47 – 53 من كتاب تاريخ المسرح التونسي – مصدر سابق .
4 – جريدة مرشد الأمة – العدد الصادر بتاريخ 17 سبتمبر/ 1909م. نقلا عن كتاب المسرح التونسي – مصدر سابق – ص .50

نجد أن جوق الشيخ سلامة حجازي يحظى بكلِّ مظاهر التكريم والاهتمام والإعجاب . وتلقى في حضرته القصائد العصماء . والخطب الفوهاء، وتتناثر على رؤوس أعضاء جوقه باقات زهور الفل والياسمين ما جعل أيامه المسرحية أكثر تألقاً ولياليه الفنية أجمل إشراقاً من أيام وليالي الجوق المتشبه به، ولا غرو فتلك هي شجرة الفن، لا تمنح أسرارها العظيمة إلا إلى الأصل من الأغصان أما الفروع السرطانية فمصيرها البتر، والسقوط لتتلاشى في التربة وتتوحد معها .إلا أن ذلك لا ينفي أن جوق إبراهيم حجازي قد لاقى بعض النجاح في تونس، حيث تحصل على نيشان الافتخار من الدرجة الثالثة، أنعم به عليه سمو الأمير جزاء براعة الجوق وإتقان ممثليه وإبداعهم في التشخيص .[1].

كان البرنامج الفني «ريبرتوار » لجوق إبراهيم حجازي المتنقل يضم عدداً من أشهر المسرحيات التي عرفها المسرح العربي خلال النصف الثاني من القرن الماضي، بعض هذه المسرحيات مستوحاة ومستمدة من التراث والتاريخ العربي والإسلامي مثل مسرحية صلاح الدين الأيوبي، وهارون الرشيد، وخليفة الصياد، وأنس الجليس ،ومحاسن الصدف. أما بعضها الآخر فمسرحيات مترجمة أو معدة عن نصوص أوروبية مثل مسرحية أوتللو، وعايدة ،وتليماك ،وحمدان ،وتسبا . وربما لم يحظَ المشاهد الليبي بمشاهدة كل هذه المسرحيات التي يتضمنها البرنامج الفني لهذا الجوق، ولكن من الثابت أنه قد سعد بمشاهدة أغلب هذه المسرحيات، وأشهرها، بل وأعظمها حسبما نفهم من مقالة جريدة « أبو قشة « التي تقول:

وقد ابتدءوا وقاموا بتمثيل عدة روايات عظيمة [2]

وكلمة عدة من الناحية اللغوية تعنى ثلاثاً وما فوق، وقد حرصت الجريدة على ذكر إحدى هذه الروايات العظيمة، وهى رواية صلاح الدين، كما أعلنت عن أن الجوق سيقوم في ليلة الجمعة بتمثيل رواية حمدان، بينما أشارت صحيفة الترقي إلى مسرحيتي عايدة وعطيل أو أوتللو كما اشتهرت زمنئذٍ .

تلك هي الأجواق العربية التي زارت بلادنا إبّان العهد العثماني الثاني، ولقد حاولنا فيما سبق أن نقدم لمحة ولو مختصرة عن هذه الأجواق ومكانتها الفنية كما سعينا إلى الإلمام بالمعطيات والظروف التي صاحبت هذه الزيارات الفنية .

---

1 – نفس المصدر السابق – ص. 30

2 – جريدة أبو قشة – نقلاً عن كتاب ( أبو قشة وجريدته في طرابلس ) – مصدر سابق – ص. 177

# الباب السادس

## عموميات

# الفصل الأول
## أماكن العروض

أشرنا في مواقع مختلفة إلى الأماكن التي كانت شاهداً صامتاً على العروض المسرحية التي قدمت خلال العهد العثماني الثاني، وتبين لنا من خلال سياق البحث تنوع تلك الأماكن بتنوع ظروف العرض المسرحي، والمناسبة المتصلة به بحيث يمكننا تقسيمها إلى أربعة أقسام، هي:

1 - الأحواش . [1]

2 - الفنادق.

3 - الثكنات العسكرية .

4 - المسارح.

ولم يقتض السياق – فيما سلف – الوقوف كثيراً أمام مواصفات تلك الأماكن، وهذا ما نودّ أن ننجزه في هذا الفصل بغية إلقاء الأضواء على هذه الأماكن، فلربما ساعدنا هذا الأمر على تجلية الأبعاد الجمالية والخصائص التقنية لهاتيك العروض.

**أ - الأحواش:**

ومفردها ( حُوش) بإشباع الحاء، وهي كلمة محرفة عن كلمة الحوش الفصيحة، وسمي الحُوش بهذه التسمية لأن غرفه تحتوش [2] بهذه الباحة المكشوفة من جهات ثلاث فيما يقع المدخل من جهتها الرائعة .

وتعريف هذه ( الأحواش) حسبما حددته ندورة البيئة والتنمية التي انعقدت في طرابلس في شهر نوفمبر سنة 1975 م. هي البيوت ذات ( الطابق الواحد والفناء المكشوف في الوسط تتوزع حوله المسطحات الأخرى لعناصر السكن). [3]

1 – أحواش على وزن أقواس : صيغة جمع اقترح استعمالها بدلاً من ( حيشان أو حواشين) وهي صيغة الجمع المتداولة في اللهجة، وذلك لبعد هذه الصيغة عن صيغ الجمع الشائعة في اللغة العربية .

2 – تفيد كلمة ( الحوش) الفصيحة كلّ ما يحيط بالشيء . تقول: تحاوشوا عليه، أي جعلوه في وسطهم، واحتوشوا : أحاطوا به.وتقول حوشه بمعنى جمعه ،وهو من الفصيح= المتداول في اللهجة المصرية . انظر مادة : حوش في صحاح الجوهري، والقاموس المحيط، وأسرار البلاغة، والمنجد في اللغة .

3 – انظر مقالة : مشكلة الإسكان في العالم عامة، وفي ليبيا خاصة ) فى نشرة ( ندوة البيئة والتنمية )، أصدرتها وزارة البلديات بالجمهورية العربية الليبية لتغطية أخبار ندوة البيئة والتنمية الحضرية بمدن شمال أفريقيا / العدد الأول الصادر في يوم : الخميس 3/من ذي القعدة / 1395هـ الموافق 6/ نوفمبر / 1975 م.ص ص 2 – 4 .

وإذا كان هذا التعريف، المفرط الاختزال، يفيدنا في فهم المعنى العام للكلمة فإنه لا يفيد ألبتة في تخيل الشكل الهندسي والجمالي الذي كانت عليه أغلب (أحواش) مدينة طرابلس أثناء العهد العثماني الثاني، فضلاً عن أن هذا التعريف ينطلق من المواصفات الهندسية الحديثة – نسبياً – لهذه الأحواش.

لا مندوحة لنا من الاستعانة بملكة التخيل كي نفهم المبررات الجوهرية التي صيّرت مثل هذه الأحواش أمكنة للعروض المسرحية، والحفلات الفنية، ولا يتأتى ذلك إلا بتنشيط الخيال بواسطة المصادر التي عنت بهذا الضرب من البيوت الليبية القديمة، وقد وقع اختيارنا لهذه الغاية على وصف إنموذج لهذه البيوت،[1] أعدته لجنة من الآثار ونشر في كتاب ( طرابلس فى مائة عام ) نجتزئ منه هذه السطور:

(.. والبيت في هذا العهد < العهد العثماني الثاني > كان يتكون من طابقين في الغالب، وفي وسطه فناء به حوض للمياه أو مكان لزراعة النبات أو الشجر، ويشرف على هذا الفناء رواق معمد من الجهات الأربع . وقد لُبِّست الجدران ببلاطات من القاشاني المزخرف لا يعلو عن الأرض بكثير، وتحت هذا الرواق تظهر أبواب الحجرات المعقودة . وتعتبر الحجرة التي تسمى حجرة ( القبو) من أهم حجرات المنزل، وتتكون هذه الحجرات في أغلب الأحيان في شكل مستطيل، ويقع الإيوان الذي يتقدمه قوس معقود في مواجهة الداخل من باب الحجرة . ويتكون هذا الإيوان أعني مقدمته، والأعمدة التي على جانبيه من الرخام . وهذا يعتمد على إمكانات صاحب البيت المادية . وعلى جانبي هذا الإيوان توجد حجرتان لهما مداخل صغيرة في نفس اتجاه فتحة الإيوان. وداخل هاتين الحجرتين توجد سدة من الخشب يستعمل الجزء العلوي منها للنوم، أما الجزء السفلي فهو يستخدم لحفظ الحاجيات . وهناك في الرواق المعمد يوجد مدخل يؤدي عن طريق سلم رخامي في أغلب الأحيان إلى الدور العلوي للمنزل الذي يتكون هو الأخر من رواق مستطيل يشرف على البناء السفلي، وفي هذا الفناء أيضاً توجد العديد من الحجرات .

أما سطح المنزل فيكون عادة قد جهز بحيث يستقبل مياه الأمطار التي تتسرب منه في أنابيب تصل إلى الماجل في الدور السفلي للمنزل وعادة ما يكون ملتصقاً بأحد الجدران . أما التغطية في هذه المنازل فهي متعددة الأنواع، فنرى الأقبية الطولية والأقبية المتقاطعة والأسقف الأفقية المكونة من دعامات وألواح خشبية تزخرفها الرسوم النباتية الجميلة .

---

1 – النموذج موضوع الوصف هو حوش أحمد قورجي الذي يقع في شارع سوق الحرارة، ولقد عشتُ في أحد هذه البيوت عندما كنت في استضافة المرحوم على اقويعة – صديق الوالد – وكان يقع بالمدينة القديمة في الشارع المعروف بـ (قوس الصرارعي..)

كما نلاحظ على الجدران بالإضافة إلى بلاطات القاشاني زخارف جصية دقيقة الحفر تشكل أغلبها أشكالا هندسية ونباتية).[1] .

والواقع إن هذا الوصف ينطبق إلى حدّ كبير مع الأحواش التي وصفتها مس توللى في مذكراتها، ما يدل على أن هذه الأنماط من البيوت كانت شائعة منذ العهد القرمانلي [2] بل إن مؤلف كتاب ( المعمار الإسلامي في ليبيا ) يراها استعيرت من تصاميم معمارية جاهلية اعتمدها المسلمون لأسباب تتعلق بالعادات أو بحكم عوامل مناخية خاصة [3] .

وأهم ما يميز هذه الأحواش هي تلك الباحات الواسعة، والأفنية الرحبة التي تتوسطها، والتي تقتضي تصاميمها الهندسية على إبقائها عارية مكشوفة لتكون مصدر إضاءة وتهوية للحجرات حولها، وفيها تجري معظم نشاطات الحياة العائلية . لذا شغف الليبيون بالعناية بهذه الباحات والأفنية، حيث كانوا يبلطون أرضياتها تبليطاً جيداً ( فالبعض منها مبلط بالاسمنت الأسمر، الذي يشبه في جماله الرخام المصقول، والبعض الأخر مبلط بالرخام الأسود، أو الأبيض، وتبلط المنازل الصغيرة بالحجر أو الطين )[4] فيما تغطى الجدران بأنواع جميلة من البلاط المزين بالورود وأغصان الشجر.

إن هذه المساحات الشاسعة . وما يحيط بها من عناصر الأبهة والجمال فضلاً عما تتمتع به من مصادر الإضاءة والتهوية هي التي لفتت أنظار المسرحيين الأوائل، ليس في ليبيا وحدها، بل في الوطن العربي كله إلى صلاحية مثل هذه المساحات لأن تكون مكاناً للعرض المسرحي، وللحفلات الفنية عموماً. ولا غرو، فهي – أي الأفنية – مصممة أصلاً لأداء وظيفة اجتماعية احتفالية كحفلات الزواج، والختان، والأسبوع، أو الابتهاج بعودة أحد الأقارب من الأراضي المقدسة، كما أنها تستعمل لمناسبات غير سارة كالمآتم والتعازي.

وفي أحد هذه الأحواش، عرف رسمياً وشعبياً وتاريخياً، بـ ( حوش قنصل الفرنسيس) الكائن بزنقة الفرنسيس الواقعة قرب قوس ماركوس اوريليوس.لقد شاهدت بلادنا أول عرض مسرحي، وذلك في سنة 1832م. وكان عبارة عن كوميديا قدمتها فرقة فرنسية، [5] وهذا الحدث الفني يمدنا بعدة دلالات مهمة، هي :

1 - إنه لم يكن في البلاد – وقتئذٍ – مسارح وما إليها .

1 – بلدية طرابلس في مائة عام . تأليف : لجنة من الأساتذة . نشر بلدية طرابلس . الطبعة الأولى 1391 هـ الموافق 1970 ص. 86

2 – مس توللي – مصدر سابق – ص ص 98 – 99.

3 – ميسانا، غاسبري : المعمار الإسلامي في ليبيا . ترجمة الدكتور على الصادق حسنين . نشر الدكتور مصطفى العجيلي. الطبعة الأولى شوال / 1393هـ، الموافق نوفمبر / 1973 – ص. 126

4 – مس توللي – مصدر سابق – ص ص .98 – 99

5 – انظر الباب الثاني / الفصل الثاني حيث تحدثنا بالتفصيل عن هذه الكوميديا الفرنسية.

2 - إن العرض قد تمّ خلال فصل الصيف أو الربيع، حيث يمكن الاستفادة من ضوء القمر الساطع كمصدر إضاءة عامة تنير المكان.

3 - إن هذا العرض لابدّ أنه قُدم في إطار ضيق، ومحدود للغاية، لكن الدلالات الأكثر أهمية بالنسبة لمجرى البحث هي تلك الدلالات التي تفضي بنا إلى تكوين فكرة عن روح هذه العروض، واكتشاف خصائصها التقنية والجمالية، وهي دلالات يمكن اكتشافها من خلال إلقاء نظرة على العناصر المسرحية التالية:

أ — الركح:

إن أول ما نستدل عليه من مواصفات هذه الأفنية والباحات هو ضيق ساحة الركح أو منصة التمثيل ؛ إذ مهما بلغت هذه الأفنية من الاتساع، فإنها لن تستوعب منصة تزيد مساحتها على ثمانية أمتار عرضاً، وخمسة أمتار عمقاً، ذلك لأن هذه المساحة تحتاج إلى مساحة مماثلة تستعمل ككواليس يتحرك فيها الممثلون ذهاباً وإياباً، صعوداً وهبوطاً.

ب - تواضع الإخراج:

وهذه مساحة كافية — في الواقع — لتقديم عرض مسرحي لا تتوفر فيه عناصر الأبهة، ويفتقر إخراجها إلى المجاميع التي تتيح الحصول على تكوينات جميلة، وتوزيعات مبهرة، وحركة مسرحية مثيرة وأخاذة .

ج - بساطة النص:

مما يقودنا إلى الاعتقاد بأن هذه المسرحيات تميزت بالبساطة أو الخفة تمثلت في قلة شخوصها، وفي التزامها بوحدة المكان من خلال جريان أحداث مشاهدها داخل مكان واحد، وذلك لانعدام التقنية المسرحية التي تكفل التغير الزماني والمكاني في عروض مسرحية تجري على هذا الحيز الضيق.

د — المناظر المسرحية :

أما بالنسبة للمناظر المسرحية، فأغلب الظن أنها كانت مسطحة أو مرسومة على أقمشة تثبت بطريقة معينة لتعطي إيحاءً على البعد المكاني الذي تدور فيه أحداث المسرحية، ومن ناحية ثانية لتغطي مداخل الغرف التي استعملها الممثلون لتغيير الملابس والأزياء .

هـ الإضاءة المسرحية :

ولا نتصور، في هذه الحالة أن تلعب الإضاءة دوراً جمالياً راقياً، فهي أقرب إلى

الإنارة العامة منها إلى الإضاءة المسرحية المتقنة تنبعث من مشاعل وشموع أو مصابيح الكيروسين، ذلك لأن الإنارة لم تكن قد دخلت إلى البيوت في العهد القرمانلي .[1]

ولهذه الأحواش يعود الفضل في كونها احتضنت بواكير التجارب المسرحية العربية، فبين أروقتها قدم مارون نقاش عرضه الأول في لبنان سنة 1847م. والقباني سنة 1865م. فى بيت يملكه أحد أصدقائه الخلص، وفي هذه الأحواش شاهدت مدينة طرابلس حركة نشطة سعت إلى إحياء المسرح في طرابلس من جديد سنة 1936، حيث تأسست فرقة خريجي مدرسة الفنون والصنائع[2] وقدمت عدداً من أعمالها المسرحية في ( حوش قنابة )،[3] وفي الوقت نفسه شهدت هذه الأحواش الكثير من السهرات الفنية التي كان يحييها فنانو البلاد كلما سنحت لهم الفرصة .

يستفاد من كلِّ ذلك أن هذه الأحواش لم تسبق تأسيس المسارح ودور العرض في الوطن العربي فحسب، بل إنها كانت المحرض الأول على تأسيسها .

## 2 – الفنادق:

طالما ازدحمت طرابلس بالغرباء فلابدّ أن تزدحم بالفنادق أيضاً . والحقيقة أن عهد طرابلس بالفنادق عهد قديم يمتد إلى القرن السابع عشر ميلادي، حيث انشأ الداي (عثمان الساقزلي )[4] الفندق الأول[5] سنة 1654 . فى شارع البازار، وكان يحتوي على

1 – فيما يتعلق بالإضاءة في مدينة طرابلس، انظر كتاب بلدية طرابلس في مائة عام.

2 – تأسست هذه الفرقة سنة 1936 . بمبادرة من الدكتور مصطفى العجيلي، وتشجيع ثلة من أعيان البلاد، ضمت عدداً من خريجي المدرسة ممن لهم هواية التمثيل والموسيقى والغناء كان من بينهم : محمد حمدي – الممثل المعروف – وعثمان نجيم – العازف الشهير – وبشير عريبي الذي حفظ لنا تاريخ هذه الفرقة في كتاب – انظر كتابه : مصدر سابق – قدمت الفرقة خلال عمرها القصير ما يزيو على عشر مسرحيات، وعدداً من الفصول المضحكة (اسكتشات) ثم حلت بأمر من السلطات الإيطالية لتدمج سنة 1942 مع فرقة جديدة حملت اسم ( فرقة الأمل ).

3 – حوش قنابة : مبنى تاريخي ضخم به ساحة فسيحة وقاعة كبيرة، وعدد من الحجرات، يقع في شارع درغوت باشا رقم 115، أمام نادي القوارب، أتخذ كمقر لفرقة نادي العمال للتمثيل والموسيقى . وليس العقار من أملاك الشاعر أحمد قنابة – كما أعتقد البعض – وإنما من أملاك أحد أقربائه، ويُدعى محمد محمد قنابة . انظر كتاب : بشير عريبي – مصدر سابق – ص 162 .

4 – عثمان الساقزلى : هو الداي السادس، واسمه الأصلي ليون . رجل لعب الحظ في حياته دوراً أساسياً ،إذ نقله من الثرى إلى الثريا ؛ من طفل متشرد في حواري مدينة ( ساقز) اليونانية إلى حاكم لإيالة طرابلس لمدة ثلاثة وعشرين عاما ( 1649 : 1672م)، ارتكب في صباه جريمة اضطر بسببها إلى الهروب في سفينة تجارية لم تلبث أن أسرها القراصنة ،واقتادوها إلى طرابلس ،حيث تمّ اقتسام الأسلاب، فجاء الصبي (ليون) من نصيب القرصان مصطفى الشريف الذي رباه وعلمه وخلع عليه اسم ( عثمان). ثم تدور الأيام ويصعد مولاه إلى سدة الحكم فسارع هذا إلى تقليد صبيه عثمان إلى رتبة قائد ،فكان له أقوى السيوف،وأشدها بطشاً، مما أثار إعجاب مواطنه محمد= الساقزلي فاختاره للاضطلاع بمنصب البك ،عندما آل حكم البلاد إليه . وظل عثمان خلال خدمته الطويلة في بلاط مواطنه وسيده محمد داي، يتحين الفرص حتى تمكن من تسميم سيده الوالي، واعتلى الحكم بدلاً منه، لتنتهي حياته المديدة – عاش 72 عاما – بجرعة من السم . كانت من تدبيره وتدبير الظروف من حوله

راجع : ابن غلبون : ص153/ النائب: ص239/ محمد ناجى :ص171 / فيرو: ص ص194 – 225 .

5 – يعتقد البعض أن هذا هو الفندق الذي سمي فيما بعد بـ ( فندق الدروز) الواقع بشارع الترك رقم 112 ،وهو مسرح النصر حاليا – ولعل شارع بازار المشار إليه هنا هو الاسم القديم لسوق الترك.

أكثر من مائة غرفة [1] ثم تنامت هذه الفنادق بتنامي الحركة التجارية حتى أمست إحدى العلامات الواضحة لمدينة طرابلس، وبذلك يرى المهندس ميسانا أن الفنادق الطرابلسية تعتبر كنوزاً أثرية أصيلة وكدليل على كثرتها وازدحام المدينة بها فقد رصدت يوميات حسن الفقيه حسن ما ينيف عن عشرين فندقاً[2] من تلك الفنادق التي اتصلت – بشكل أو بأخر – بالأحداث الجارية آنذاك، التي نهض الفقيه حسن بتدوين وقائعها ما يبرر عدم ذكره لفنادق أخرى عاصرت أعوام العهد القرمانلي من بينها فندق الزهر، وفندق المالطيين، وفندق البلاد، وهذه الفنادق جميعها كانت مشرعة الأبواب تستقبل النزلاء من فنانين وتجار ورحالة وسياسيين وجواسيس وفدوا إلى البلاد خلال فترة الحكم العثماني الثاني لغايات منظورة وأخرى غير منظورة .

وفنادق طرابلس من حيث الشكل المعماري، والأسلوب الهندسي لا تختلف كثيراً عن أحواشها وبيوتها، بل نراها تعتمد أسلوب الحوش في كثير من تفاصيلها، وحسب اقتراح لجنة تأليف كتاب ( طرابلس في مائة عام )، فإن هذه الفنادق يمكن تصويرها على أنها أبنية تتكون أغلبها من طابقين توجد في وسطها باحة مكشوفة يحيطها رواق معمد . وقد استخدم الطابق السفلي كمخازن، أما الدور العلوي فاتخذ كمحلات للبيع والعرض، ولكل هذه الفنادق أبواب كبيرة تليها – في الغالب – ردهات تختلف وبناء الفندق ذاته).[3] وترى اللجنة المؤلفة للكتاب المذكور أن فندق الزهر الكائن بسوق المشير، وعلى مقربة من جامع أحمد باشا القرمانلي يعد النموذج الطيب لها .

وإذا ما انتوينا الذهاب إلى فندق الزهر فلابدّ لنا من دليل حاذق يكشف لنا الخصائص الهندسية والجمالية لهذا الأثر المعماري العتيق، وللقيام بهذه المهمة ليس ثمة من هو أفضل من المهندس الدكتور غاسبري ميسانا الذي وضع كتاباً – متميزاً بحق – عن ( العمار الإسلامي في ليبيا ) أفرد فيه صفحات لا بأس بها عن الفنادق، سلط فيها الأضواء على فندق الزهر، على نحو خاص، لذا علينا أن نشد بيد المهندس ميسانا بحميمة، ونعبر معه شارع المشير لنصل إلى فندق الزهر . لكن المهندس ميسانا وقف فجأة، ونظر إلينا ليذكرنا بما تناقلته الروايات الشعبية التي تنسب (بناء هذا الفندق إلى الوجيه قرجي[4]

1 – الجراح جيرارد : نقلاً عن كتاب : حكاية مدينة – مصدر سابق ص 90.
2 – انظر فهرس البلدان والأمكنة الذي أعده الأستاذ المحقق عمار جحيدر لكتاب يوميات ليبية بجزئيه . بينما الإحصاءات الايطالية تقول : إن عدد الفنادق في طرابلس خلال العهد العثماني الثاني، لا يزيد على 14 فندقاً.
3 – كتاب : بلدة طرابلس في مائة عام، مصدر سابق ص85 .
4 – يقصد مصطفى قرجي.

الذي يرجع إليه الفضل في تأسيس الجامع المسمى باسمه [1] وعلى ضوء هذه الرواية يقيم الدكتور ميسانا دليله على تاريخ إنشاء هذا الفندق حيث يراه ( يعود إلى النصف الأول من القرن السابق ) أي القرن التاسع عشر الميلادي.

وعندما عبر بنا المهندس ميسانا إلى داخل الفندق ألفينا أنفسنا داخل فناء مميز، فالتفتنا حولنا نستطلع المكان فظهر لنا الفندق ( كعمارة من طابقين تشتمل على عدد لا بأس به من الحجرات المفتوحة على فناء داخلي ) [2]. ثم لفت المهندس ميسانا أنظارنا إلى الموقع الجغرافي لفندق الزهر موضحاً أن هذا الموقع قد أمد الفندق بتفصيلة مميزة وطريقة تمثلت في فنائه المستطيل على غير ما جرت به العادة، فقال :

( لقد جرت العادة على أن يكون الفندق التقليدي فناء واسعاً مربع الشكل تقريباً . إنما فندق الزهر المنحصر بين شارعين متوازيين يمتد طولاً أكثر منه عرضاً، وبالتالي فقد جاء فناؤه مستطيل الشكل ).

أما فيما يتعلق بهيكل فندق الزهر،فيقول دليلنا المهندس :

( إن جميع سقوفها جاءت عبارة عن قبوات مستطيلة أو متفرقة مثل قبوات الردهة والأروقة السفلى، ويستثنى من ذلك أروقة الطابق الأعلى التي جاءت سقفها مصنوعة من ألواح خشبية تحملها جوائز.)

وتفتح الأبواب غالباً – والحديث مازال للمهندس ميسانا – في عقود مستديرة تحدد منابتها طرّأت [3] صغيرة وأسوة برتاج جميع الفنادق جاء رتاج [4] المدخل مقوساً ومزخرفاً بطرّات وأطناب وبكسوة متواضعة من الزليج أيضا.

ثم يضع المهندس ميسانا يده على الأعمدة ويقول: –

( أما الأعمدة فجاءت من حجر جيري رخو، وليس لها قواعد وتكللها تيجان حفصية قره مانلية متساوية في العدد تقريباً).

وبعد هذا العرض المفصل للخصائص الجمالية والهندسية لمبنى فندق الزهر يخلص المهندس ميسانا إلى القول :

---

1 – ميسانا . المعمار الإسلامي في ليبيا – مصدر سابق – ص .243.
2 – نفس المصدر السابق .ص .243 .
3 – طرّات، مفردها طرة : ( CORNICHE)الفرنسية و (CORNICE) بالإيطالية كورنيش، وهي عبارة عن رصف زخرفي في أعلى البناء أسفل الجبهة .
4 – رتاج وتجمع على رتائج، (PORTAL ) بالفرنسية ،و (PORTAIL) بالإيطالية، وتعني بوابة أو مرمى .

وقد يبدو فندق الزهر لأول وهلة إنجازاً عارياً من الأهمية، لكنه يستدرك قائلا : (غير أن فناءه وأفنية الفنادق الطرابلسية الأخرى تكتسي نوعاً من البهجة الأخاذة) ويفسر قوله هذا بشواهد تاريخية (إذ إن أروقتها الموزعة على طابقين الواحد فوق الآخر تعيد إلى الأذهان رقة وبهاء أديرة القرن الخامس عشر الميلادي بتوسكانا – إيطاليا). ثم يعلق – ولا أخاله إلا مبتسماً – وهذا، لعمري، ليس بالشيءالقليل).[1]

تلك هي المواصفات المعمارية التي كانت عليها الفنادق في العهد العثماني الثاني، ولكن ما هى مواصفات الجانب الآخر، أعني مواصفات الحياة داخل هذه الفنادق وما حظ الفن فيها ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تمدنا بها العديد من كتب الرحالة الذين لاحظوا ما فى وظيفة الفنادق الطرابلسية من ازدواجية ؛ فهي من ناحية تأوي الناس، وتأوي – فى الوقت نفسه – الحيوانات، حيث زُود كلُّ فندق من هذه الفنادق بإسطبل خاص بإيواء الدواب . ومن ناحية ثانية فهي عقارات للسكن، ولكنها – في الوقت ذاته – مخازن للبضائع، ومحال للتجارة، ودكاكين للحرفيين. ورغم حالة الفوضى التي تعيشها هاتيك الفنادق، حيث تشاهد باستمرار أكداس البضائع، و رداءات الحرير الغالي، وصناديق الشاي والتوابل والجلود وشكائر الحنة والقرنفل، بل وصناديق الفضة التي كان يستوردها الصاغة قوالب مصبوبة أو شرائط مستطيلة ،[2]فإن هذه الحال لم تحل دون احتضان تلك الفنادق للفن، وان تقيم وسط أفنيتها التي (تكتسي نوعاً من البهجة الأخاذة) منصات تجري فوقها حفلات الغناء والموسيقى والرقص .. والمسرح أيضا . وتشير السيدة مابل تود في كتابها ( أسرار طرابلس) إلى أنها قضت أمسيات مسلية في واحد كبير من هذه الفنادق يملكه صديق إنجليزي[3] .

ويؤكد الأستاذ علي مصطفى المصراتي هذه الحقيقة التي تشير إليها السيدة مابل تود فى حديثه عن فندق يقع بحي الفنيدقة، مما يوحي باستمرار هذه الأمسيات المسلية إلى وقت قريب، وذلك بقوله :

( ... هذا الفندق الطرابلسي له مميزات وطابع معين من حيث الهندسة والاستعمال، ويؤجر بعضهم حجرات فيه للسهرية )، ويضيف : يوم أن كانت السهريات مزدهرة بطرابلس ).[4]

1 – ميسانا – مصدر سابق – ص .244.
2 – المصراتي، علي مصطفى : نماذج فى الظل .ص.163.
3 – تود، مابل أسرار طرابلس – مصدر سابق –
4 – المصراتي : نماذج فى الظل – مصدر سابق – ص 161

والأستاذ المصراتي له ذكريات جميلة داخل هذا الفندق يضمنها في كتابه (نماذج في الظل )، رسم فيها صورة باهرة من صور ذكرياته من شأنها ان تساعدنا على فهم مكانة هذه الفنادق، وما قدمته من خدمات على المستوى الاجتماعي والصناعي، علاوة على الخدمات الجليلة التي قدمتها لفن الغناء والمسرح.

ولئن كنا لا نملك وثائق وأسانيد تثبت وقائع مسرحية معينة جرت داخل أي من هذه الفنادق، إلا أننا، من خلال استقراء معطيات النشاط الفني في هذه الفترة التاريخية، لا نستبعد حدوث ذلك على نحو من الأنحاء، واضعين في اعتبارنا أن جل هذه الفنادق كانت تجهز أفنيتها الرحبة بمنصات تخصص – في العادة – للحفلات الغنائية التي كانت تقيمها الفرق المحلية بمناسبة الأعراس، [1] وتخصصها للفرق العربية الزائرة، كما حدث بالنسبة لفرقة الطيرة جورج التي زارت طرابلس سنة 1908 م. وكانت تضم عدداً غير قليل من فناني الطرب غير اللامعين، أمثال المطربة زغلولة إسكندر الحائك، والموسيقي صالح محمد، والموسيقي إبراهيم محمد[2] وقدمت هذه الفرقة حفلاتها بين أروقة فندق القرقني [3] لمدة تربو على شهرين كاملين، وكذلك الأمر بالنسبة لفرقة الطرب والغناء المصرية التي كان يديرها الفنان محمود المغني.[4] وثمة فرق أخرى غير هذه الفرق لم تلق الاهتمام اللازم من قبل المهتمين بكتابة تاريخ الحركة الثقافية في ليبيا . كما أنه ينبغي أن نضع في اعتبارنا أن برنامج هذه الحفلات الغنائية كانت تحتوي – دائما – على مشاهد تمثيلية ارتجالية عرفت في تاريخ المسرح العربي بـ (الفصول المضحكة). [5].

ويبدو أن بعض الفنادق قد تمادت في اهتمامها بالفن، فوسعت أغراضها الترفيهية إلى حد وقع فيه تعديلها بحيث أدخلت عليها تصميمات وتعديلات جعلت منها مسارح، كما هو الحال مع فندق الدروز الذي صار فيما بعد مسرحاً عُرف بمسرح البوليتاما – النصر حالياً – وكذلك فندق ميزران بمحلة الظهرة، وفندق القرقني بسوق الترك الواقع وراء مصنع البارود القديم .[6]

---

1 – قد يعتقد البعض أن ظاهرة إحياء حفلات الأعراس داخل صالات الفنادق ظاهرة حديثة طرأت على المجتمع الليبي، إلا أن الأمر ليس كذلك أبداً، وإنما هي عادة متأصلة وفدت إلينا من العهد العثماني الثاني حسبما تشير بعض الوثائق التاريخية – ويذكر بشير عريبي – مصدر سابق – ص 22 – نقلاً عن إحدى تلك الوثائق . بعض العائلات الليبية التي أحييت ليالي عرسها في فندق ميزران بمحلة الظهرة، منها عائلة الجعفري، وعائلة الشيخ الصحفي محمود نديم بن موسى.

2 – عريبي، بشير : الفن والمسرح فى ليبيا – مصدر سابق – ص 22 .

3 – المصراتي : جمال الدين الميلادي – مصدر سابق – ص 46 غير أن الأستاذ بشير عريبي يقول : إن المطربة الطيرة قدمت عروضها على مسرح سوق الترك بزنقة ميزران – ص22.

4 – عريبي مصدر سابق ص. 33.

5 – انظر كتاب : المسرح الارتجالي . تأليف الدكتور على الراعي، نشر دار أقر – القاهرة.

6 – المصراتي، المصدر السابق – ص 46.

### ج – الثكنات العسكرية:

رغم جفاف الحياة، وحالات التذمر المعتادة التي تشهدها الثكنات العسكرية المبثوثة، كما الطفح فوق الجلد الأجرب، في كلِّ أنحاء المعمورة، إلا أن بعض هذه الثكنات لا تخلو من المناسبات السعيدة التي تستوجب إقامة حفلات ترفيهية سواء كانت هذه المناسبات رسمية أم دينية، أم مناسبات احتفالية خاصة تشهد تخرج دفعات من المجندين، أو ترقية آخرين، وهي عادة درجت عليها كثير من الثكنات العسكرية . إن المجتمعات التي تبدي تفهما أكبر لوظيفة الفن، وتظهر إحساساً أعمق بآدمية الجندي، لا تقبل خلو ثكناتها من الفرق الموسيقية والغنائية والمسرحية التي يمارس فيها الجنود مواهبهم الفنية المختلفة لينفسوا بواسطتها عن حالات الكبت والتذمر، وليخففوا عن طريقها من مظاهر الانطوائية والانعزالية، وفي الوقت نفسه لتخلق أجواء حميمة بين أفراد الثكنة الواحدة . إن هذه النظرة الإستراتيجية العميقة، والحس الراقي بدور الفنون هي التي جعلت نابليون يوصي عساكره بإنشاء الكوميديا الفرنسية داخل ثكنات معسكراته، على أثر احتلاله مصر. لكننا لا نتصور أن طبيعة العسكري العثماني، بما عر ف عنه من قسوة، أن تسمح بشيوع مثل هذه المناشط الفنية حتى تغدو مظهراً من المظاهر البارزة، والملموسة لتخضع بالتالي إلى الرصد والتوثيق، على أن النظرية العلمية تقول: إن لكلِّ قاعدة استثناء، والاستثناء الذي يستند إليه بحثنا هذا نعثر عليه ماثلاً في صحيفتين من صحفنا الوطنية، وهو عبارة عن مقالتين تُقيمان كدليل قاطع على أن الثكنات العسكرية العثمانية هي أيضاً شاهدت بعض العروض المسرحية . وهاتان المقالتان ليستا بجديدتين على القارئ الفطن، إذ سبق أن اشرنا إليهما في مضان البحث في مواقع تتصل بهما، ولذا نستسمحه عذراً في ورودهما هنا لتبيان جانب آخر اقتضاه البحث.

فأما المقالة الأولى فهي تلك المقالة التي كتبها الضباط الأتراك وهي عبارة عن رسالة شكر مفتوحة بعثوا بها إلى الوالي رجب باشا ونشرت على صفحات جريدة طرابلس الغرب [1] أشاروا فيها إلى أنهم كونوا ( جمعية تمثيل ) ابتهاجاً بمناسبة صدور قرار ترقيتهم، قدموا من خلالها مسرحية تعبر – فيما تبدو – عن مدى التزامهم بمبادئ الدولة العليا، نجتزئ منها هذه السطور، وذلك للتذكير :

( هذا وقد اتخذنا هذا الاحتفال المخصوص جمعية تمثيل لحساباتنا المكنونة، فتجمعت في قلوبنا الدعوات الخيرية التي هى أساساً ورد كل قلب صادق..)[2]

1 – انظر فحوى الرسالة في الفصل الثاني / الباب الثالث.
2 – صورة عريضة التشكر، جريدة طرابلس الغرب – مصدر سابق.انظر الهامش رقم 312 الباب الثالث / الفصل الثاني .

ليس ثمة ما يشير في هذه الرسالة، ولا في الجريدة التي قامت بنشرها، إلى تقديم هذه المسرحية داخل ثكنتهم العسكرية، بيد أن هذا يبدو أمراً طبيعياً تفرضه معطيات المناسبة الاحتفالية، أما مكان هذه الثكنة العسكرية التركية، فقد كان بالقرب من سوق الثلاثاء القديم، حسبما يشير الرحالة الألماني إفالد بانزة ([1]) ولعله يعني تحديداً ذلك المبنى الذي تحول فيما بعد إلى مصنع للتبغ، ثم استعمل كمركز لشرطة المدينة القديمة .

أما المقالة الثانية فهي المقالة التي كتبها ناعوم المصري ونشرت بجريدة (الترقي) في عددها الصادر بتاريخ 7/ ربيع الأول/ 1329هـ، نستفيد منها أن (جوق إلياس فرح) قد قدم جملة من العروض المسرحية في ثكنة رجال الأسطول العثماني بمدينة بنغازي، عرض فيها ثلاث مسرحيات، وقد تواصلت عروضه على هذه الثكنة لمدة شهرين كاملين حقق فيهما الجوق دخلاً مرضياً وطيباً.

يقينا .. أنه لم يكن فى هذه الثكنات العسكرية العثمانية مسارح جاهزة وبرهان ذلك أن هذه الوقائع المسرحية جاءت كأحداث طارئة على طبيعة الحياة في تلك الثكنات، والذي يحدث في مثل هذه الحالات، هو أن يقوم القيّمون على العرض المسرحي بتجهيز منصات خشبية بواسطة وضع مجموعة من الألواح السميكة بجانب بعضها البعض، لتبدو على هيئة مسطبة ضخمة، ثم تغطى بالألواح الورقية ( كومبساتو) لتحاشي الشقوق والنتوءات، ثم يعد برواز كبير ليوضع أمام هذه المسطبة الضخمة ليستعمل كمشد للستارة .

وإذا كانت هذه النوعية من المنصات التي نصبت داخل ساحات الثكنات العسكرية تلائم مسرحية كمسرحية ( جمعية الضباط )، فإننا لا نخالها كذلك بالنسبة لجوق إلياس فرح الذي يبدو أنه لم يعانِ مشاكل إدارية فقط، وإنما عانى بعض المشاكل الفنية أيضاً، إذ إن هذه النوعية من منصات التمثيل المؤقتة لا تتلائم مع مسرحياته التاريخية التي جرى عرضها لاحقاً على أكبر مسارح طرابلس زمنئذٍ.

**هـ المسارح:**

ومثلما تقف مسارح مدن صبراتة ولبدة و شحات التاريخية دليلاً على علاقة بلادنا بالمسرح منذ عصور موغلة في القدم، فإن وجود عدد من المسارح ذات التصاميم الهندسية الحديثة – نسبياً – داخل مدينة طرابلس تدل، هي الأخرى، على رغبة بلادنا في تحديد علاقتها بهذا الفن العظيم ابتداء من منتصف العهد العثماني الثاني.

---

1 – بانزة، إفالد : طرابلس في بداية القرن العشرين .ترجمة الدكتور عماد حاتم .منشورات مركز دراسات الجهاد الليبي .ص141.

يورد الرائد الإيطالي انتونى ج.. كاكيا في كتابه ( ليبيا خلال الاحتلال العثماني الثاني) إحصائية عن الأماكن العامة الموجودة في طرابلس ما قبل الاحتلال الإيطالي فيقول:

في عام 1911م. كانت هناك داران للسينما، ومسرح واحد [1] وثلاثة فنادق، وخمسة مطاعم، و72 مقهى ،و95 حانة « أي بيوت عامة» في طرابلس .[2]

ورغم أن هذه الإحصائية يكتنفها الكثير من الشك، وعدم المصداقية، [3] إلا أنها فيما يتصل بالمسرح – تبدو دقيقة بعض الشيء، إذا ما وضعنا في اعتبارنا أن داري السينما المشار إليهما في الإحصائية هما في الأساس مبانٍ مسرحية ثم تغيرت أغراضهما الفنية بعد ظهور الفن السينمائي، وشيوعه كفن ترفيهي مثير منذ بدايات القرن العشرين [4] وعلى هذا الأساس يكون عدد المسارح الموجودة في طرابلس إبّان خواتيم العهد العثماني الثاني يبلغ ثلاثة مسارح، على أقل تقدير، وهذا الرقم يقترب من الرقم الذي أشار إليه العديد من الرحالة فيما وضعوا من كتب ويوميات وهذا ما سنبينه في هذه السطور:

1 – تياترو امبوراخ:

يأتي في مقدمة هذه المسارح، من حيث القدم والأهمية المسرح المعروف في العهد العثماني بـ ( تياترو إمبوراخ) ،[5] الكائن بزنقة الخمري قرب مدرسة عثمان باشا[6] بمحلة باب البحر، ويعتقد الأستاذ محمد الأسطى، الذي كان يشغل وظيفة مترجم في دار المحفوظات التاريخية [7]أن هذا المسرح كان يعمل منذ سنة 1880م، وإن كان هذا التاريخ ليس دقيقا، إلا إنه قريب من الدقة، إذ تشير إحدى الوثائق التاريخية إلى أن السيد « مبوراخ بن يهودا حسان »( Meborh Joda Hassan )، المكني بالحمريطي

1 – وهو مسرح عربي حسب رأي فرانشيسكو كورو الوارد في كتابه : طرابلس في العهد العثماني الثاني – مصدر سابق – ص.110

2 – كاكيا، انتونى ج : ليبيا خلال الاحتلال العثماني الثاني . نشر دار الفر جاني – الطبعة الأولى 1395هـ 1975، ص.89

3 – يستند شكنا في صحة هذه الإحصائية إلى إنها جمعت من مصادر غير موثوقة، كما أن بعضها جمع مشافهة، فضلاً عنأن المؤلف لم يشر إلى ايِّ مصدر من مصادره.

4 – سرت ظاهرة تحويل المسارح والقاعات الموسيقية والمقاهي الكبرى إلى صالات للعرض السينمائي في كثير من دول العالم منذ سنة 1902م. حيث أخذ الفن السينمائي يفرض نفسه كوسيلة تجارية استثمارية.

راجع : في هذا الخصوص كتاب : تاريخ الفن السينمائي للمؤرخ الفرنسي جورج سادول.

5 – لعل هذا المسرح كان ملكا لرجل يهودي يدعى ( امبوراخ كان يعمل فى مجال الإتجار بالعقارات حيث ورد اسمه فى إعلان له صلة بواقعة عقارية نشر . بجريدة طرابلس الغرب في عددها رقم 1101 الصادر بتاريخ 25/ذي الحجة/1322هـ الموافق 17/شباط/ 1320 سنة مالية .. فتبين .

6 – تقع مدرسة عثمان باشا الساقزلي في شارع درغوت باشا بمنطقة باب البحر. وقد تأسست هذه المدرسة سنة 1065 هـ، الموافق 1654م. ولئن كانت هذه المدرسة، من الناحية الفنية والهندسية بسيطة التصميم ومتواضعة في زخرفتها، إلا أن دورها التربوي والتعليمي كان عظيماً ،إذ أشار إليه كثير من الرحالة والباحثون .

راجع : رحلة أمير مغربي الى طرابلس/ تحقيق د. تازة، والفن الإسلامي في ليبيا – مصدر سابق –

7 – ذكر ذلك بشير عريبي فى كتابه : تاريخ الفن والمسرح فى ليبيا – مصدرسابق– ص 9.

أنشأ سنة1882م، مسرحاً يهودياً لتثقيف ابناء طائفته، ولكنه تعاقد على ايجاره بالنصف مع شخص يُدعى محمود بن علي عال، وقد ابرم العقد بين الطرفين بتاريخ 9 / أكتوبر / 1891م[1]أما أول إشارة إلى مسرح مبوراخ فنعثر عليها فى سنة 1329 هجرية، أي حوالي سنة 1911م. وذلك عندما أشارت إليه صحيفة الترقي من خلال إعلانها عن إحدى المسرحيات، ولكن من المؤكد أن خشبة هذا المسرح العتيد قد شاهدت جل العروض المسرحية، والحفلات الغنائية التي أحيتها الفرق الزائرة في ربوع طرابلس الغرب. وفوق خشبة هذا المسرح عرضت فرقة إبراهيم حجازي مسرحياتها التاريخية، مثل مسرحية صلاح الدين الأيوبي، وحمدان، وعائدة كما عرض جوق التمثيل الأدبي في سنة 1911م. عددا من المسرحيات لعل أهمها مسرحية ( أوتللو ) لوليم شكسبير، كما كانت خشبة مسرح امبوراخ شاهدِاً على المستوى الفني لـ ( جمعية التشخيص ) الليبية عندما أعادت عرض مسرحيتها الوطنية الغرامية (شهيد الحرية).

أما مواصفات هذا المسرح الفنية والهندسية فلا نعلم عنها شيئاً إذ لم تشر إليها أيٌّ من المصادر الأجنبية أو العربية .

ورغم شهرة منطقة باب البحر، ومدرسة عثمان باشا التي وصفها مؤلفون كثيرون، وكتبوا حولها انطباعات متباينة من حيث قيمتها العلمية وأهميتها المعمارية، إلا أن هذه المدرسة لم تستطع أن تلفت الانتباه إلى مسرح (امبوراخ) مما يدل على ندرة العروض المسرحية التي لم تساهم – بدورها – في التعريف بهذا المسرح العريق .

**2 – مسرح غولدوني:**

وهناك أيضاً مسرح ( غولدوني) وهو مسرح صغير ذكره الكاتب الإيطالي جوستتيانو روسّي، وهو أيضاً مسرح لا نعلم شيئاً عن مواصفاته الفنية والمعمارية، إذ لم يحاول الكاتب روسّي أن يمدنا بمعلومات كافية تقرب إلى الأذهان الصورة التي كان عليها مسرح غولدوني، وإنما اكتفى بالقول : إنه مسرح صغير تعرض به الفرق الإيطالية، وربما يكون هذا المسرح تابعاً من الناحية الإدارية للنادي الأوروبي الذي يشير إليه نفس الكاتب، والكائن بميدان القديسة مريم (Santa Maria) بالمدينة القديمة.

---

1 – وثيقة من ارشيف الطائفة اليهودية موجودة بدار المحفوظات التاريخة بطرابلس كشف عنها – مشكورا– الدكتور خليفة محمد الاحول ،انظر كتابه : يهود مدينة طرابلس منشورات مركز جهاد الليبيين / سلسلة الدراسات التاريخية، رقم 55. ص ص 32 - 33 وانظر كذلك بحثه القيم عن « الجاليات الاجنبية في ليبيا» المنشور في كتاب المجتمع الليبي : 1835 : 1950م، منشورات مركز الجهاد / 2005، ص: 140

ومن المحتمل أن تأسيس هذا المسرح قد تزامن مع ظهور فكرة ( التغلغل السلمي) التي ظهرت في الآفاق السياسية في أواخر القرن التاسع عشر، وهي فكرة كانت إيطاليا تقوم بتطبيق بنودها في الشمال الأفريقي، في تونس وليبيا، على وجه الخصوص، حيث أرسلت عدة فرقة مسرحية إلى تونس[1] قبل أن تنشئ مسرحاً حمل اسم الموسيقي الكبير روسيني [2] هناك في محاولة لربط سكان شمال أفريقيا بالثقافة الإيطالية، وتعريفهم بالنتاج الفكري والإبداعي لأبناء حضارتها، وهي مقدمات ضرورية تكرر اللجوء إليها كثيراً كلما بانت في الأفق نوايا استعمارية، ومطامع توسعية . ومن الأهمية بمكان أن ننوه هنا إلى أن إيطاليا كانت تطمح خلال هذه المرحلة إلى احتلال ولايتي تونس وطرابلس . وعندما ابتلعت جارتها الأراضي التونسية لم تجد أمامها إلا أن ترضى بالحدود الليبية لتنزعها من بين مخالب الأسد المريض، وتجعل منها ساحلاً رابعاً لجزيرتها . ولذا من المحتمل أن يكون مسرح غولدوني حاملاً لنفس المواصفات الفنية والمعمارية التي يتحلى بها مسرح (روسيني ) الذي تم تدشينه في 12 من شهر مارس سنة 1903م .[3] .

3 - المسرح الصقلي:

وجاء ذكره في كتاب ( شمال إفريقيا والصحراء) الذي دون فيه الرحالة الأمريكي جورج .ي ودبيري وقائع رحلته إلى منطقة شمال إفريقيا، وخص مدينة طرابلس بالفصل الأخير منها، فتحدث عن وسائل التسلية من مقاهٍ، ومسارح مبيناً أن أهم هذه المسارح هو ( المسرح الإيطالي – اليوناني ) الذي كان يكثر من التردد عليه سكان المدينة من اليونانيين والايطاليين من جزيرة صقلية ) [4].

وكما هي العادة دائماً .. فإن الرحالة الأجانب لا يلتفتون كثيراً لهذه الأمور، ولا يطيلون الوقوف أمام المظاهر الحضارية التي يعتبرونها مظاهر غير أصيلة في المجتمعات

---

1 – انظر كتاب : تاريخ المسرح التونسي، تأليف : منصف شرف الدين . الجزء الأول – الطبعة الأولى 1972م.

2 – جواكنيو روسيني GIUACCHINO ROSSINI ( 1792: 1868م.)

ولد في مدينة إيطالية صغيرة تسمى ( بيسارو)، ورث الفن عن أبويه، فأبوه عازف نفير، أما أمه فمطربة أولى في أوبرا بولونيا، بدأ حياته الفنية عازفاً على آلة النفخ، وهو لم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره . ثم التحق بمعهد الموسيقى بمدينة بولونيا، ولكنه لم ينه دراسته به ،حيث تعرف إلى موزار و هايدن فكانا له خير مدرسة . وإذا كانت أوبرا ( حلاق أشبيليا) أول أعماله التي حملته إلى آفاق الشهرة، فإن أوبرا(وليم تل) تعد من أعظم أعماله طراً حيث رفعته إلى مصاف أساطين الموسيقى .

3 – شرف الدين، المنصف : تاريخ المسرح التونسي – الجزء الأول – الطبعة الأولى 1972م. ملحق الصور الواقع بين صفحتي 72 – 73 .

4 – (WOODBRRY، GEORGE E: NORTH AFRICA AND THE DESERT) نقلاً عن كتاب : المختار في التاريخ الليبي تأليف: د.مصطفى بعيو. مصدر سابق – ص. 323

الشرقية[1]، فيما يحتاج قراؤهم إلى الأجواء المثيرة للاندهاش التي تلصق بالشرق كلَّ ما هو قصي عن ملكة التخيل . لذا لم يسهب الرحالة ودبيري، ولا غيره في وصف المسارح ودور العرض مثلما أسهبوا في وصف التفاهات التي تُرسِّخ في عقل القارئ الغربي مظاهر تخلفنا الحضاري، وذلك مبرر كافٍ لغزونا وجرّنا إلى جنة حضارتهم بسلاسل القمع .

4 - المسرح التركي:

وقد ذكره أيضاً نفس الرحالة الأمريكي في كتابه المذكور، وأقام مقارنة بينه وبين المسرح الصقلي حينما قال: — ( وكان هناك مسرح تركي أحسن استعداداً من المسرح الأول) [2] ثم صمت، ولم ينبس ببنت شفة . ولعل هذا المسرح الذي يشير إليه الرحالة وديبري هو المسرح الكائن بسوق الترك، ويحمل ( الرقم 112 . وله مدخل آخر بسوق الحرير رقم 26) [3] وقد شيد المبنى بادئ الأمر ليكون فندقاً عرف فيما بعد باسم فندق ( الدروز)، وقد خضع هذا الفندق لتعديلات كثيرة ليصير مسرحاً ذا استعدادات طيبة .

إننا في الواقع لا نقول هذا من باب اليقين، وإنما من باب التخمين، وإذا صدق ما ذهبنا إليه فإنه يمكننا الحديث عن جانب من مواصفات هذا المسرح الذي خصه بشير عريبي بوقفة طويلة — نسبياً — استرجع فيها شريط ذكرياته، وأمدنا من خلاله بمعلومات قيمة عن تاريخ هذا المسرح، ومعلومات أخرى أهمها تلك المعلومات المتصلة بمواصفات قاعته، حيث يقول : ( وتتسع قاعته لحوالي 500 كرسي وشرفة، و به مدرج يسع 300 كرسي). [4]

5 - مسرح زنقة ميزران :

ويذكر بعض المعمرين من أهالي مدينة طرابلس، من الذين كانت لهم صلة بالنشاط الفني في بدايات القرن العشرين، مسرحاً آخر يقع في زنقة ميزران بشارع الترك، ويحمل الرقم 124 . وهو مسرح استخدمته عدة فرق غنائية لعل أهمها فرقة (الطيرة) المصرية [5] .

1 — لتعميق هذه الفكرة أشير إلى ما كتبه الرحالة والشاعر الفرنسي جيرار دي نرفال عندما شاهد إعلاناً عن مسرحية معلقاً على أحد جدران القاهرة، فقال :

«وبينما كنت أسلك الطريق التركي لاجتاز الممر المؤدي إلى الموسكي إذ بي أرى على الحائط إعلاناً مطبوعاً يشير إلى مسرحية ستمثل الليلة، في مسرح القاهرة . ولم يساورني الغضب، إذ أرى شاهداً من شواهد الحضارة » . انظر كتاب : المسرحية في الأدب العربي — مصدر سابق . ص 250.

2 — نقلاً عن كتاب : المختار في التاريخ الليبي — مصدر سابق — ص. 329

3 — الفن والمسرح في ليبيا — مصدر سابق — ص 15

4 — المصدر السابق — نفس الصفحة.

5 — تاريخ الفن والمسرح في ليبيا — مصدر سابق — ص 10

## الفَصْلُ الثّانِي

# المسرح والصحافة

المسرح والصحافة في ليبيا شقيقان جميلان شقيان تمخض عنهما العهد العثماني الثاني بعدما برأ من عقمه وشفى من سقمه، ولد الأول تلو الثانية وعاشا معاً ومات، بل قتلا معاً، عاشا وترعرعا، واشتد عودهما بجرعة قوية من ترياق الحرية وقتلا برصاص من رصاصات الغدر الإمبريالي، وليس هذا من قبيل تنميق الحديث، ولا من باب تزويق الكلام، وإنما هو واقع موثق وماضٍ مكتوب على جبين ثقافة هذا الوطن.

ولد المسرح الليبي، كما أسلفنا، سنة 1908م. والصحافة كذلك [1] كتوأمين بصدور قانون الحريات ( المشروطية ) ولكنهما ما عتما أن قتلا تحت أنقاض مباني الطموحات التي دمرتها البوارج الإيطالية عند بداية رحلة الموت سنة 1911م. التي قررت روما أن تعيد بها أمجادها الغابرة . وبين لحظة الميلاد، و ارتعاشة الموت زمن قصير، قد لا يمكّن الوليد من تعلم كيفية المسير، ناهيك عن تعلم لغة الحضارة .

حدثان، كما يقول الأستاذ المصراتي، الأول فيه فرح وبهجة ورنة، والآخر فيه زلزلة ورجة، وبين هذين العهدين كانت نقلة هامة وتطور سريع نحو الرقي والنهوض.[2]

إن ما نرمي إليه من وراء هذا الاستهلاك المثير للشجون هو تبيان المؤثرات السياسية والمعطيات الحرفية لتجربة الصحافة الليبية والمسرح معاً خلال العهد العثماني الثاني، ومن ثم أثر هذه العوامل والمؤثرات على علاقة بعضها ببعض أملاً في الوصول إلى تقويم هذه العلاقة تقويماً يتسم بقليل من الموضوعية . إن لم ندرك الكمال، مع علمنا أن الكمال خاصية ربانية وليست إنسية .

عندما ظهرت أولى تجارب المسرح الليبي في أكتوبر 1908 م. كانت تصدر في طرابلس آنذاك .خمس صحف، هي : السلنامة، طرابلس الغرب، الترقي، الفنون، أبو قشة، ولكننا

---

1 – الواقع إن الصحافة في ليبيا تأسست قبل هذا التاريخ بكثير ،ولكنني أتحدث هنا وفى ذهني التجربة الصحفية الشعبية المتمثلة في صدور جريدة ( الترقي) وحتى هذه التجربة هي أسبق من هذا التاريخ ،غير أنها كانت تجربة قصيرة ما لبثت أن ماتت في مهدها، وبنشور جريدة الترقي وولادة شقيقاتها الأخريات تحققت القفزة الفعلية للصحافة الليبية . وكان ذلك بفضل صدور قانون الحريات سنة 1908م.

2 – المصراتي، على مصطفى : صحافة ليبيا في نصف قرن . نشر دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – الطبعة الثانية : الحرث – أكتوبر 2000م. ص 125 .

لم نجد صدى هذه التجربة الفنية المحلية غير المسبوقة إلا في صحيفتين اثنتين، ونعنى بهما جريدة ( الترقي) التي أحسنت الاستقبال، وتابعت جمعية التشخيص متابعة دقيقة بواسطة الخبر والإعلان والنقد والمقالة . وجريدة (طرابلس الغرب) التي خصت هذه الجمعية بأحد أعدادها فأوردت فيه خبرين يكتنفهما الكثير من الغموض، أحدهما بعنوان (مقاطعة )، والآخر بعنوان ( خبر..)

ثم تواصلت الحركة المسرحية في البلاد، واشتد أوار الإبداع فيها خلال الثلاث السنوات اللاحقة فتوزعت فاعليتها على ثلاثة محاور: تمثل المحور الأول في الفرق الأجنبية، وتمثل المحور الثاني في الفرق العربية الزائرة، وتمثل المحور الثالث في جمعية التشخيص الليبية . ورغم ذلك فلم نر متابعة الصحافة الوطنية لهذه الحركة المسرحية الوليدة إلا في ست صحف، هي : طرابلس الغرب، الترقي، المرصاد، الرقيب، أبو قشة، واستناداً إلى بشير عريبي يمكننا إضافة جريدة ( تعميم حريت) من أصل عشرة صحف عربية كانت تصدر خلال هذه الفترة، ويقدر ما حصلنا عليه في هذه الصحف بسبعة عشر نصاً، أي بواقع ستة نصوص تقريباً في السنة الواحدة، تختلف هذه النصوص الصحفية من حيث الطول والقصر، وتتباين من حيث جنسها الأدبي بين خبر ومقالة أو نقد موزعة على النحو التالي:

**أ – الترقي : تسع نصوص :**

1 – التشخيص .

2 – حب الوطن.

3 – فن التشخيص .

4 – استفدنا .

5 – جوقة التمثيل الأدبي.

6 – جوق التمثيل.

7 – لمنفعة مكتب الفنون.

8 – هل التمثيل مهان.؟

9 – خبر ( نقلاً عن كتاب : تاريخ المسرح في الجماهيرية ).

**ب – طرابلس الغرب : ثلاث نصوص.**

10 – المقاطعة

11 – الخبر.

12 – رسالة التشكر.

**ج – المرصاد : نص واحد.**

13 – إلى ذوي الغيرة والمروءة.

**د – الرقيب : نصان.**

14 – جوق التشخيص .

15 – الجوق المصري .

**هـ أبو قشة : نص واحد.**

16 – التمثيل ( نقلاً عن كتاب : أبي قشة ) .

**و – تعميم حريت : نص واحد.**

17 – خبر ( نقلاً عن كتاب : الفن والمسرح فى ليبيا).

**أما جنس هذه النصوص الصحفية، وحظ كل جريدة منها فنقترح تبيانه في هذا الجدول:**

| الجريدة | خبر | إعلان | مقالة | نقد | المجموع |
|---|---|---|---|---|---|
| طرابلس الغرب | 3 | - | - | - | 3 |
| الترقي | 3 | 3 | 2 | 1 | 9 |
| الرقيب | - | 1 | - | 1 | 2 |
| المرصاد | - | 1 | - | - | 1 |
| ابو قشة | - | - | 1 | - | 1 |
| تعميم حريت | 1 | - | - | - | 1 |
| المجموع | 7 | 5 | 3 | 2 | 17 |

إن هذا الرصد الببليوغرافي لا يوضح لنا حميمية العلاقة بين المسرح والصحافة كالتي نلمسها في الصحف العربية الأخرى، مثل : جريدة (الأهرام) القاهرية، أو (التقدم) التونسية، أو حتى الصحف الليبية في الأربعينيات، بل إنه يكشف عن تقصيرها وسلبيتها تجاه نظيرها وشقيقها في الطموح برقي البلاد، وتنوير العباد، فهذا الكم القليل لا يعكس

حقيقة النشاط المسرحي على أرض الواقع خاصة في السنة الأخيرة التي سبقت الاحتلال الإيطالي حيث شهدت طرابلس زخماً من العروض، بل شهدت صراعاً فنياً، ولا مبالغة، وتنافساً في لغة الإبداع المسرحي بين جوقين عربيين، هما : جوق (إلياس فرح ) وجوق ( محمد أبو العلا) المنشق عنه . كما شهدت البلاد فرقاً عربية أخرى، مثل : الجوق المصري، وجوق إبراهيم حجازي،وجوق التمثيل الأدبي، حملت معها أفضل المسرحيات المستعارة – أصلاً – من برامج كبريات الأجواق العربية .

إذا كان هذا هو موقف الصحافة من المسرح على الصعيد الكمي، فما هو موقفها، إذن على الصعيد الفكري ؟ ما هي نظرة الصحافة الليبية إلى المسرح فيما نشرته من إعلانات وأخبار ومقالات ؟ ثم هل قالت صحافة ذلك العهد من خلال هذا الكم شيئا ذا بال؟ ربما .. !

إن الكم في – مجال الفكر – ليس في كلِّ الحالات . نقيصة .. ومن يدري فقد يبرز الكثير من القليل، ورُب عَيّ جاء بما لم يأتِ به مفوه.

إن هذه الأسئلة تهيئ لنا الدخول في روح النصوص على نحو يقظ غير متحمسين ولا مبتسرين . غير متحمسين لها بحيث نعطيها أكثر من حقها، وغير مبتسرين لجهدها فنجحد فضلها . لكن قبل ذلك كله نودُّ أن ننوه بملاحظة مهمة نشير فيها إلى عدم التزام هذه النصوص بحدود جنسها الأدبي، أو الصحفي، وهذا أول انطباع نخرج به من قراءة هذه النصوص. فالخبر – هنا – لا يلتزم بحدوده كخبر، بل نراه يتوسع . ويتمطى حتى يصير مقالة كما هو الحال في مقالة ( التمثيل) المنشورة في جريدة ( أبو قشة ) والنقد .. أحيانا هو عبارة عن إعلان . مجرد إعلان اقتضت صياغته الدخول في تفاصيل العرض فصار نقداً .. أو شيئاً شبيهاً بذلك، كما هو الحال في الإعلان المنشور بجريدة (الرقيب) الذي يحمل عنوان ( جوق التشخيص )، وغير ذلك مما سنراه في السطور اللاحقة .

**أولاً – الإعلانات:**

من طبيعة الإعلان أن يهتم بأكبر قدر ممكن من التفاصيل شرط أن يتضمن جملة من المعلومات الأساسية التي تتمثل فيه – بالنسبة للمسرح – في ذكر مكان العرض المسرحي، واسم الجوق الذي سيقوم بتشخيصه . وليس للإعلان الصحفي صيغة ثابتة يمكن اعتبارها أنموذجاً مثالياً ينبغي الاقتداء به، وإنما المسألة تركت للجهد الخاص، ولقد كان لهذا الجهد الخاص إبداعات وأفانين لا تخلو من طرافة، ولعل الإعلان المسرحي في

الوطن العربي يُعد أكثرها طرافة . إذ انفرد عن غيره من صيغ الإعلانات المعروفة في العالم بسمة خاصة فرضتها عليه مظاهر العزوف عن المسرح، وهى سمة يمكن تسميتها بـ ( ملح الإعلان) تجعل للإعلان طعماً مستحباً، وتضفي عليه نكهة مميزة، وذلك بأن تكيل الجريدة لنجم الجوق أو للجوق نفسه سيلاً من ألفاظ المديح تعدد فيها مناقبه، وكفاياته بغية حث الجمهور على الحضور لتلك الرواية المعلن عنها، أو لترغيب الناس في تعاطي الفن المسرحي بصفة عامة . وأنت لا تعرف متى يضاف هذا ( الملح) .أحياناً نجده في استهلال الإعلان، وأحياناً يختتم به الإعلان، كهذا الإعلان الذي نشر بجريدة المؤيد في 17/ أكتوبر / 1906 . يحمل عنوان الشيخ سلامة حجازي في الإسكندرية جاء فيه (إجابة لطلب محبي فن التشخيص بالإسكندرية سيمثل جوق حضرة المشخص الفريد رواية مغاور الجن مساء يوم الأحد 21/ أكتوبر بتياترو زيزينا)، فبعد أن أشار الإعلان إلى العناصر الأربعة الأساسية للإعلان نراه يضيف شيئا من الأسلوب المستملح: (وهي الرواية البديعة التي أتقن تمثيلها هذا الجوق الذي حاز رضاء الجمهور سيما حضرة مديرها النشيط الذي سيمثل أهم دور في هذه الرواية الكثيرة الألحان الجميلة المناظر). [1]

أما في النموذج التالي الذي نشرته جريدة (الأهرام) في شهر يونيه / 1884م. فنرى ( ملح الإعلان ) يسبق المادة الإعلانية، ويهيء لها عبارات ترفع من شأن المعلن عنه يقول الإعلان ( قدم إلى ثغرنا من القطر السوري جوق من الممثلين للروايات العربية يدير أعماله حضرة الفاضل الشيخ أبو خليل القباني الدمشقي، الكاتب المشهور، والشاعر، وقد التزم للعمل في قهوة دانوب، المعروفة بقهوة سليمان بك الرحمي، في جوار شادر البطيخ القديم . والجوق مؤلف من مهرة المتفننين في ضروب التمثيل وأساليبه، وبينهم زهرة من المنشدين والمطربين تروق أسماعهم الآذان، وتنشرح الصدور، فنحث أبناء الجنس العربي أن يتقدموا إلى عضد المشروع بما تعودوا من الغيرة).

وبعد هذا التملح المستطاب يأتي الإعلان بزبدة القول، أو بما تسميه الصحافة (بصلب الخبر) الذي يلتزم دائما بذكر العناصر الأساسية الأربعة للإعلان، وها هو يقول:(التمثيل سيبدأ به هذه الليلة، غرة رمضان المبارك عند الساعة الثانية بعد الغروب (أي بعد الإفطار بساعتين ) [2] وسيتتالى في كلّ ليلة حتى نهاية الشهر، وأول رواية تشخص ( أنس الجليس) وهى رواية بديعة مسرة . وأوراق الدخول تباع في باب المحل بأثمانها المعينة،

1 – عيد، السيد حسن : تطور النقد المسرحي في مصر . نشر المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . الدار المصرية للتأليف والترجمة – لا.ط – لا – ت – ص. 93.
2 – والشرح من لدن محرر الخبر

وهي 5 فرنكات للدرجة الأولى، و2 بالدرجة الثانية و1 للدرجة الثالثة، وهي قيمة زهيدة في جنب الفوائد المكتسبة.[1]

في النموذجين السابقين نلاحظ ثلاثة عناصر مهمة ارتفع عليها صرح الإعلان، هي: الاستفاء، والتوثيق، والحرارة . أما الاستفاء فتجلي في كون الإعلان مستوفيا للشروط من حيث إشارته إلى العناصر الأساسية الأربعة، وأما التوثيق فتلاحظه خاصة في النموذج الثاني الذي ارتقى إلى مستوى الوثيقة لما عرضه من معلومات طبوغرافية، وأسعار الدخولية، علاوة على تسجيله مَقْدم القباني إلى القاهرة، أما العنصر الثالث فتعبر عنه تلك الحرارة في الحث على تعاطي المسرح، والترغيب في متابعة عروضه، وإنه لمن دواعي الأسف أن نقول : إن هذه العناصر الثلاثة مفقودة بالكامل في الصيغ الإعلانية التي تقابلنا في الصحف الليبية الصادرة في العهد العثماني الثاني، وأفضل وسيلة للبرهان على هذا الرأي هو أن أعرض أمام القارئ الكريم نماذج من تلك الإعلانات المنشورة في صحفنا الليبية، واليك هي :

**النموذج الأول :**

ويحمل عنوان ( الجوق المصري) نشر بجريدة الرقيب .العدد الصادر في 12/ربيع الأول /1329هـ الموافق لسنة 1911م. جاء فيه (سيمثل ليلة الجمعة القابلة رواية صلاح الدين الأيوبي، وهي رواية بديعة تاريخية من أحسن ما أُنشيء في هذا الفن، ويعلم منها من هو صلاح الدين وكيف كان .. فنحث العمومَ على حضورها ).

**النموذج الثاني :**

إعلان في سطرين ورد في جريدة الترقي في عددها الصادر بتاريخ 11/جمادى الآخرة /1329هـ، الموافق 9/ يونيه /1911م، بعنوان ( جوق التمثيل الأدبي) تياترو امبراخ حسان تقول فيه : سيمثل هذه الليلة رواية أوتللو، وهي رواية أدبية ذات خمسة فصول فنحث أرباب الذوق والغرام على حضورها )

**النموذج الثالث :**

ورد أيضاً في جريدة الترقي العدد الصادر في 17/ رجب، الموافق 13/ يوليو/ 1911م، بعنوان ( جوق التمثيل ) تقول فيه : سيمثل في هذه الليلية في تياترو امبراخ رواية (شهيد الحرية) وهي رواية أدبية غرامية ذات فصول مدهشة فنحث أرباب الذوق والغرام على حضورها .

1 – المصدر السابق – ص 93

**النموذج الرابع :**

وهو إعلان طويل . نسبياً نشرته جريدة ( المرصاد) في عددها الصادر بتاريخ 18/ جمادى الثاني/1329هـ، الموافق 16/ يونيه/ 1911م، تحت عنوان ( إلى ذوي الغيرة والمروءة ) تقول فيه :

( يعلن محمد أبو العلا أفتدي وإخوانه أنهم انفصلوا عن جوق مري لأسباب ستعلم للعموم، ولقد عزموا أن يقدموا مساء اليوم الساعة الثانية عربي بتمثيل رواية (صلاح الدين الأيوبي) التي تتجلى فيها الشهامة العربية، والمروءة الإسلامية بكامل معانيها . وحضرته يدعو الأدباء لحضور تمثيل الرواية المذكورة ثم يحكمون بعد ذلك ما لهم وعليهم، ويؤكد لحضراتهم أنهم سيرون ما يشرح صدورهم ويسر خواطرهم).

وإذا ما أردنا أن نخضع هذه النماذج الأربعة للدراسة، فإن أول ما يثير انتباهنا هي تلك القواسم المشتركة بين بعضها البعض . وتتمثل في الجوانب التالية:

**ألف:** الاختزال الشديد إلى حدّ تغييب أو تناسي المعلومات الأساسية في صيغة الإعلان، ما نلاحظ في النموذج الأول والرابع، حيث أهمل كلاهما اسم مكان العرض . وبذلك فقد الإعلان ركناً أساسياً فيه.

**باء :** إن دوافع الحث على المشاهدة تنصب غالباً على الجوانب الأدبية، وليس الفنية. أي أن مصدر الإثارة يكمن في مضمون المسرحية وليس في شكلها الفني . كما نتبين من قول النموذج الرابع، وهو يعلن عن تمثيل رواية صلاح الدين بقوله (تتجلى فيها الشهامة العربية والمروءة الإسلامية بكامل معانيها )، وهو قول كرره النموذج الأول حيث قال ( وهى رواية بديعة تاريخية من أحسن ما أُنشىء في هذا الفن .. ويعلم منها من هو صلاح الدين وكيف كان ؟).

إن هذه النغمة التي تقابلنا في إعلانات الصحافة الليبية كأنها تهدف إلى تغليب الجانب التربوي في المسرح على الجانب الترويحي فيه، وهذا على غير ما درجت عليه العادة في الصحف المشرقية، حيث نلاحظ أن التركيز على الجانب الفني يحتل الصدارة في الإعلان .. كهذا الإعلان ( الجوق مؤلف من مهرة المنشدين والمطربين تروق لسماعهم الآذان وتتشرح الصدور..).[1] .

**جيم :** أما السمة التي تتفق فيها كلُّ هذه الإعلانات فهي سمة ( البرودة) ..وثقل الدم،

1 – نفس المصدر – نفس الصفحة .

حيث اتسمت جميعها بجفاف وغلاظة، إن كلَّ شيء في هذه الإعلانات يدل على ذلك، ابتداءً من صياغتها التي تعوزها الإثارة، أو ما أسميناه بـ ( ملح الإعلان)، وانتهاءً بالزوايا المخصصة لها، مما يمدنا بانطباع على قلة حماس هذه الصحف للمسرح وفنونه.

**ثانيا : الخبر المسرحي:**

إذا أردنا أن نتحدث عن الخبر حديثاً يتسم بالمنهجية فلابدّ أن نعرّفه، ونستطلع بعض خواصه مهتدين – في ذلك – برأي أحد المتخصصين، مثل : الدكتور محمد حسن عبد العزيز الأستاذ بكلية دار العلوم الذي وضع كتاباً في ( لغة الصحافة المعاصرة)، وهو كتاب، وإن كان صغير الحجم بسيط الأسلوب، إلا أنه غني بالمعارف، دقيق في ألفاظه، وقد عرّف الخبر بقوله:

(إنه وصف أو تقرير غير متحيز للحقائق الهامة حول واقعة جديدة تهم القراء) وللخبر خمس خواص، يرتبها الدكتور عبد العزيز على النحو التالي:

1 - إيثار الجمل القصيرة على الطويلة .

2 - إيثار الفقرات القصيرة على الفقرات الطويلة .

3 - الحرص على استعمال الألفاظ المألوفة للقارئ.

4 - اصطناع الألفاظ والتراكيب التي يألفها القراء .

5 - لا يجوز للخبر الصحفي أن يُستعان فيه بالأشعار والحكم والأمثال .[1]

لا تعنينا هذه الخواص كثيراً في الواقع لأنها تبحث في مبنى الخبر .. وخاصيته الفنية، بينما نحن معنيين بمعنى الخبر، لكن لا بأس من الإشارة إلى التزام الصحافة الليبية بهذه الخواص الخمس فيما أوردته من أخبار، على أن هذا الالتزام قد اعتراه الخلل والتصدع جراء استغنائه عن الركائز الثلاث التي ينهض عليها تعريف الخبر، إلا وهى حسب تسلسلها المنطقي : الحرص على ذكر وقائع جديدة، دقة الوصف، عدم التحيز. وعلى ضوء هذه الركائز سينهض – أيضاً – تقويمنا لهذه النصوص الإخبارية.

يقيناً أن نشأة جمعية التشخيص بإدارة المواطن الليبي محمد قدري المحامي كانت إحدى أهم الوقائع الثقافية التي برزت على سطح مجتمعنا في تلك الفترة التاريخية الحرجة، باعتبارها إيذاناً بتدشين المسرح الليبي . وكانت هذه الواقعة مؤهلة بأن تزود

1 – عبد العزيز . محمد حسن : لغة الصحافة المعاصرة – السلسلة الثقافية . نشر المركز العربي للثقافة والعلوم لا.ط – لا ت.ص19

الصحافة بسبق صحفي مثير، وتغذيها بنوع جديد من المعارف، وتشيع فيها روحاً ثقافية تنويرية نحسب أن المجتمع كان في مسيس الحاجة إليها خاصة أن هذه الواقعة المسرحية انطلقت أصلاً لتعبر عن أحاسيس فياضة تجاه مسألة الحرية وخلاص الوطن .

وهذه الواقعة الكبرى انشطرت إلى جملة من الوقائع الأخرى، فإقدام محمد قدري المحامي على تأليف مسرحية في موضوع ( محاكمة المستبدين ) [1] هي – بلا شك – واقعة ثقافية جديرة بان تصير خبراً صحفياً مثيراً إذ تعتبر أول نص مسرحي ليبي، وزيارة ( جوق إلياس فرح) هي أيضاً واقعة، وانفصال جوق (محمد أبو العلاء)، عنه واستعانته ببعض العناصر الوطنية هو واقعة، وزيارة جوق ( إبراهيم حجازي) واقعة . وهذه الوقائع المسرحية المتعددة انشطرت بدورها إلى جزئيات صغيرة تمثلت في سلسلة المسرحيات التي قدمت على أرض بلادنا .

إن كلَّ هذه الأعمال المسرحية هي في الحقيقة وقائع جديدة تهم جمهور القراء لا ريب، ولكن صحافة المرحلة تتكفت عن رسالتها تجاه هذا الوليد الجديد، لم تبهرها محاولته، ولم تستهوها بدايته حتى أنها تجاهلت العرض الأول لمسرحية (وطن) الذي لم نعثر له على أثر فيما أطلعنا عليه من صحف المرحلة .

وإذا كانت الصحافة تتنفس برئة الوقائع الجديدة فلا نظن أن الصحف كان عليها أن تنتظر مجيء رسل هذه الوقائع إلى مكاتبها حتى يزودوها بما لم تزود به من الأخبار، لكن هذه الظن يبدو أنه كان ماثلاً في ذهن صحفنا الليبية التي اتسمت بالتقوقع والمكتبية، وفقدان الديناميكية . فلم تجرِ خلف الخبر المسرحي، ولم تلاحقه الملاحقة الجادة التي تجعل منه حدثاً واضحاً في ثقافة المرحلة . وهكذا كانت متابعاتها محدودة وغير شاملة مما أدى إلى غياب أخبار ووقائع مسرحية مهمة، مثل : عرض مسرحية حمدان، و أوتللو، ،وعايدة، وشهيد الحرية . ولولا ورود ذكر هذه المسرحيات في بعض المقالات أو في الإعلانات المدفوعة الأجر لانقطع خبرها ولأصبحت نسياً منسياً .

وكدليل على أن صحفنا لم تسعَ لاستثمار الوقائع المسرحية كمادة خبرية صحفية نذكّر هنا بموقفها تجاه الأجواق العربية الزائرة، التي اعتبرت زياراتها بالنسبة لجميع البلدان العربية التي استهدفتها تلك الزيارات ؛ وقائع فنية كبيرة، بل مهرجانات عظيمة امتزج فيها الفن بالأدب . وعانق عندها الشعر الموسيقى والطرب الجميل فيما نهضت صحافة

1 – جريدة الترقي، العدد الصادر في 30 شعبان 1326 هـ الموافق 13 / أيلول 1324 مالية.

هاتيك البلدان بتغطية أخبار تلك الوقائع المسرحية، قالت كلَّ شيء عنها فأجادت وبلغت فأوعت، فكان موقفها على النقيض تماماً من موقف صحافتنا التي لم تحسن استقبال تلك الأجواق الزائرة لربوع بلادنا حين ضنت عليها بالحفاوة التي حظي بها نظراؤها في البلدان العربية الأخرى، غير مراعية لتقاليد الضيافة التي عُرف بها المجتمع الليبي عبر التاريخ، وغير مُقدرة — أيضاً — لما في هذه الزيارات من فوائد صحفية جمة . ثم ثنت هذه الصحف فاستهانت بإبداعات تلك الأجواق بواسطة مؤامرة الصمت .. والصمت أشد أعداء الفنان لو كانوا يعلمون .

وإذا ما خرجت الصحافة عن صمتها، واكتسبت بعض الديناميكية باتخاذها قرار التجوال والزيارات الميدانية بغية اصطياد حفنة من الأخبار الفنية كي تنوع بها مواد صفحاتها، فماذا ترونها قائلة ؟

هنا علينا أن نستند إلى الركيزة الثانية من الركائز التي ينهض عليها تعريف الخبر . ونعني بها دقة الوصف التي نراها حقيقة ماثلة أمامنا في نص واحد، إلا وهو نص (حب الوطن)، وهو نص نصنفه — في الواقع — كنص نقدي بيد أن الخاصية المائية لهذه النصوص سمحت لها أن تسيل على بعضها البعض كأمواه الجوابي المهملة حتى انشطر هذا النص شطرين، فجاء أوله خبراً وأخره نقداً.

أما بقية الأخبار فتعوزها الدقة، وتفتقد إلى الوصف المفيد . والمحيط بأطراف الموضوع المُخبر عنه، فالخبر الذي يحمل عنوان ( التشخيص ) مثلاً نراه يحتوي على ثلاثة أخبار دفعة واحدة، كلٌّ منها حريّ به أن ينهض كخبر مستقل بذاته على نحو ما نرى .

الخبر الأول : يفيد استعداد محمد قدري المحامي في إحضار ما يلزم لتشخيص الرواية التي ألفها في موضوع ( محاكمة المستبدين).

والخبر الثاني : يفيد إعادة مسرحية ( وطن) التي سيخصص قسم من إيرادها لإعانة الحريق بدار السعادة، وقسم لصالح مشروع نشر المعارف بواسطة جمعية الاتحاد والترقي .

أما الخبر الثالث : فيفيد قبول الآنسة ( أستريز داليا بالقيام بالدور النسائي في مسرحية « وطن « دون مقابل ).

إن هذا الكم الهائل من الأخبار يعطي انطباعاً عن مدى حذق المخبر الصحفي وشطارته في اصطياد كلِّ هذه المعلومات المهمة . على أن صياغتها في خبر واحد، في نفس واحدة لا

أرى فيها شيئا من مواصفات الدقة، بل أراها إجهاضاً لهذه الأخبار الثلاثة . وكان لجريدة (الترقي ) أن تدرك هذه الدقة لو فصلت هذه الأخبار عن بعضها البعض . وتوسعت في الإبانة وأمدتنا بالمزيد من الوضوح عن مسرحية قدري المحامي الجديدة بأن تذكر لنا عدد فصولها وشخوصها، وشيئا عن مجريات أحداثها.

وكان يمكن أن تفعل عين الأمر بالنسبة للخبر الذي يتصل بالآنسة الكريمة التي قبلت القيام بتشخيص الدور دون مقابل، وذلك بواسطة وضع ترجمة مقتضبة يتعرف القراء من خلالها على حقيقة هذه السيدة . إنّ فعلت جريدة (الترقي) هذا لأسدت إلينا خدمة جليلة، ولأمدتنا بوثيقة عظيمة القيمة بالنسبة لبحثنا.

والكتمان مظهر من مظاهر انعدام الدقة التي تقابلنا في صحف المرحلة .. وأقول الكتمان . ولا أقول الصمت، ذلك لأن الصمت نتيجة لعدم المعرفة أو عدم الرغبة في المعرفة، بينما الكتمان هو أن تصمت وأنت مزود بالمعرفة، هذه نقيصة كبيرة بالنسبة لمهنة الصحافة، وقعت صحافتنا الليبية في شراكها من حيث تدرى أو لا تدرى، ففي النص الذي يحمل عنوان ( إلى ذوي الغيرة والمروءة) وهو نص ينوس بين الخبر والإعلان، فيه إشارة صريحة إلى أن جريدة المرصاد علمت بأسباب انفصال جوق محمد أبو العلاء عن (جوق إلياس فرح) وتأسفت كثيراً لذلك، ورغم هذا فقد أبت أن تزودنا بالتفاصيل . بل تمادت في كتمانها بحجبها أسماء الأعضاء الذين انضموا إلى جوق محمد أبو العلاء.

وجريدة ( طرابلس الغرب ) تلقت أخباراً تفيد تأسيس جمعية الضباط للتمثيل [1] ولكنها تكتمت عن ذكر التفاصيل، وهكذا كان موقف جريدة (الترقي ) تجاه ( جوق إلياس فرح) .

ويصل انعدام الدقة في كيفية نقل الخبر إلى حدّ تشويش المعلومة . وفقدان صلاحيتها كوثيقة تاريخية . وهو ما نلاحظه في فحوى الخبرين اللذين نشرتهما جريدة ( طرابلس الغرب) [2]، حيث نقرأ خبراً يفيد أن ( تعميم حرية ) هو عنوان لرواية قامت جمعية التشخيص بعرضها، ووزع صافي دخلها على عمال الميناء .. ثم نقرأ خبراً آخر، وعلى نفس الصفحة، يفيد أن (تعميم حرية) اسم لجمعية تشخيص وليس عنوانا لرواية .. فأين تكمن الحقيقة .. يا ترى ؟

---

1 – جريدة طرابلس الغرب : العدد الصادر في تاريخ /13 / شعبان/1323 هـ ،الموافق 13/أكتوبر /1905م.
2 – جريدة طرابلس الغرب . العدد الصادر في تاريخ 13/ ذي القعدة /1326هـ، الموافق 24/ تشرين الثاني 1324مالية.

ومما يلاحظ – أيضاً – أن أخبار المسرح الواردة في الصحف الليبية جاءت لتخدم أغراضاً مذهبية أو أفكاراً اجتماعية تشيعها هذه الصحف، أو تروج لها دون اعتبار للأغراض الفنية والثقافية التي ينهض بها العرض المسرحي، فجريدة ( الترقي) كانت تدين بالولاء لجمعية الاتحاد والترقي التي يعتبر الشيخ محمد البوصيرى – صاحب الجريدة – أحد أعضائها المبرزين، وهى جمعية ذات نزعة إصلاحية وغايات اجتماعية، وقد استهلت برنامجها – ميدانياً – بجمع التبرعات إلى المحتاجين، وفتح مدارس لمحو الأمية، والمناداة بعمل الخير والإحسان، وغير ذلك من الأعمال التي كانت تراها وسيلة من وسائل الإصلاح والرقي . وبذلك حرصت على نقل المسرح ليس باعتباره منهلاً من مناهل الأدب والفن، وإنما باعتباره وسيلة تخدم الأهداف الاجتماعية التي كانت تنادي بها الجمعية التي تدين لها بالولاء . بينما كانت جريدة ( طرابلس الغرب) وهى جريدة رسمية وتشيّع سياسة الدولة، وتروج لها، تنظر إلى المسرح على أنه مجرد أداة لدعم موقف حكومتها السياسي .

اعلم أن في هذا الرأي شيئاً من المغامرة الفكرية، ولكي نتبرأ منها ينبغي علينا الظهور من هذا التجريد و التعميم لنقف أمام المثال الحي والبرهان الصحيح، وهذان أمران تفصح عنهما الأخبار التالية .

لقد أوردت صحيفة الترقي ثلاثة أخبار عن المسرح اتصلت جميعها بأهداف اجتماعية، ففي خبرها الذي يحمل عنوان ( التشخيص) ركزت الجريدة في صياغة خبرها على تخصيص جزء من إيراد المسرحية ( لإعانة الحريق بدار السعادة)، والجزء الآخر ( لمشروع نشر المعارف بواسطة ) جمعية الاتحاد والترقي بتوزيع إيراد المسرحية (على الفقراء والمحتاجين من الذين أحاط بهم الزمان) . وفي خبرها الثالث أشارت إلى أن عرض مسرحية صلاح الدين سيكون ( لمنفعة مكتب الفنون).

وليست جريدة ( طرابلس الغرب) بأقل جرأة من جريدة الترقي في التعبير عن موقفها السياسي في أسلوب صياغة أخبارها، حيث أوردت هي الأخرى ثلاثة أخبار اتصلت بأهدافها السياسية :

ففي خبرها الذي يحمل عنوان ( المقاطعة )، تأتي على ذكر العرض المسرحي باعتباره انعكاساً للحدث السياسي، ألا وهو احتجاج عمال الميناء على الدولة النمساوية لنقضها للعهود، فانبرت جمعية التشخيص، وقدمت عرضاً مسرحياً خصص إيراده لصالح أولئك العمال تعويضاً لهم عن الخسائر الناتجة عن موقفهم الاحتجاجي . والخبر نفسه نقلته

جريدة ( تعميم حريت )[1] وفي خبرها الذي يحمل عنوان ( الخبر) تأتي جريدة (طرابلس الغرب ) على ذكر المسرح ضمن حدث سياسي آخر، ألا وهو ( زيارة القائمقام شولتز إلى القلعة )، حيث ( أدبت لشرفه مأدبة حافلة، ومثلت لجنابه رواية وطن).

أما خبرها الثالث، فهو الذي نقرأه في رسالة التشكر التي بعث بها الضباط الأتراك إلى الوالي رجب باشا معلنين فيها أنهم أسسوا ( جمعية تمثيل ) بمناسبة ترقيتهم بمناسبة الاحتفال بعيد العرش السلطاني . هكذا نرى الكيفية التي تم بها ربط الأخبار المسرحية بالمواقف المذهبية والسياسية .

والواقع، ليس ثمة ما يشين ارتباط المسرح بالأهداف الاجتماعية، أو الغايات السياسية، بل إن ذلك مدعاة للفخر والاعتزاز لما يعكسه هذا الارتباط من إلتحام الواقعة المسرحية بالوقائع الأخرى التي تجري على أرضية المجتمع . أما أن يكون ذلك شرطاً من شروط العناية بفعاليات المسرح، فذاك هو الخلل الذي نعتبره ضرباً من ضروب التحيز، والمزاجية المذهبية في انتقاء الخبر وصياغته، الأمر الذي لا تجيزه الأعراف الصحفية .

**ثالثاً – النقد:**

من الأهمية بمكان الإشارة إلى أن تصنيف هذه النصوص الخجولة على أنها نصوص نقدية فيه الكثير من التجاوز لحدود المصطلح، وينطوي على مخالفة منهجية واضحة، وإنما هي – في حقيقة أمرها – مجرد انطباعات ذاتية، ووجهات نظر شخصية لا تستند إلى أيٍّ خلفية ثقافية تتصل بمفهوم النقد ووظيفته الجمالية . وأول دلائل غياب المنهجية فيها هو ورودها ضمن نصوص إعلانية وإخبارية قصد متابعة الحدث المسرحي .

ويطالعنا هذا النمط من النقد المسرحي – إذا جاز لنا القول – في نصين اثنين . أحدهما نشر بجريدة (الترقي) تحت عنوان ( حب الوطن)، والثاني نشر بجريدة (الرقيب ) بعنوان ( جوق التشخيص )، وكلاهما غفلاً من التوقيع .

كان نص الترقي يهدف أصلاً إلى وصف الحفل المسرحي الذي شهدته مدينة طرابلس، وبذلك فهو أقرب إلى الغاية النقدية من نظيره المنشور في جريدة (الرقيب) وإن اتسم الأخير بروح نقدية أشمل، وعبر عن خلفية ثقافية أوسع رغم أنه لم يكن يهدف إلى النقد، وإنما كان يهدف إلى إيراد خبر.

كما تقابلنا بعض الشذرات النقدية الأخرى مبثوثة هنا وهناك . وهذه في الغالب

1 – جريدة تعميم حريت : العدد الصادر في 1/ شعبان/1326، نقلاً عن كتاب الفن والمسرح في ليبيا . ص222.

تقتصر أحكامها على مضمون الرواية دون غيره . ونعثر على هذه الشذرات في الإعلانات الصحفية التي تقتضي صياغتها إظهار عبارات الاستحسان والإعجاب تجاه الرواية المعلن عنها، فذلك شرط أساسي من شروط لعبة الإعلان، وبذلك لا ينبغي علينا أن ننظر إلى ما جاء في هذه الشذرات الإعلانية على أنها أحكام تستند إلى صدق الرأي، وإنما هي عبارات تُلقى جزافاً لإرضاء الجهة المسؤولة عن البضاعة مادة الإعلان.

والنقد المسرحي الذي يقابلنا على صفحات صحفنا الليبية هو نقد ينتمي – افتراضاً – إلى ما يُسمى بالنقد التطبيقي، وهو نقد ينطلق من خصائص النص الركحي، لا من خصائص النص الأدبي فقط . وبذلك فهو مُعنىً بلغة العرض المسرحي بكل ما فيها من شمول وتنوع، بهدف تحليل مفردات هذه اللغة من إضاءة، وموسيقى تصويرية، ومناظر مسرحية، ومكملات، وأزياء، مما يؤدي إلى فهم علاقة هذه المفردات بمضمون المسرحية، وهو فهم يقودنا – فيما بعد – إلى اكتشاف كيفية الترجمة الإبداعية التي قام بها مخرج المسرحية .

إنها لمهمة شاقة .. لا ريب .. ولم تكن صحافتنا الليبية ولا العربية بصفة عامة مؤهلة موضوعياً للنهوض بهذه الوظيفة العظيمة للنقد التي تستوجب تجلية كلِّ الأسرار الإبداعية الكامنة في أعماق ما يعرض أمام أنظارها من أعمال درامية . لذا اقتصرت مهمة النقد المسرحي – الصحفي على مفردين اثنين من مفردات لغة العرض المسرحي، ونعني بهما : نص الرواية، والتمثيل . فكيف عالجت الصحافة هذين المفردين ؟

أ – نقد الروايات :

كان طلائع النقد التطبيقي في الوطن العربي مولعين كثيراً بتلخيص الروايات التي يشاهدونها على خشبات المسارح، فيتوسعون في ذلك، ويستطردون حتى يطغى التلخيصُ على رأي الناقد . ولا يأخذنك الظن يا صاح فتظن أن هذا التلخيص إنما كان يهدف إلى تحليل النص الأدبي، أو أنه يسعى إلى كشف المستور فيما بين السطور، أو تعرية ما ندس بين ثنايا النص . وإنما هو عبارة عن سرد تفصيلي لمجريات الأحداث، قصد به إعلام جمهور القراء بموضوع الرواية، ومدهم بفكرة عنها. فكانت سانحة ارتأى فيها الناقد مجالاً للتعبير عن مواهبه البلاغية واللغوية، فكثر فيها الكلم وغاب الرأي .

لكن .. مهما قيل عن هذا الأسلوب النقدي فإن له بعض الفضل علينا بما زودنا به من وثائق حفظت لنا الكثير من الأعمال الدرامية من الضياع، فأمست مرجعاً يعود إليه

الدارسون والباحثون كلما دعت الحاجة . وهذا ما عجزت عنه صحافتنا .إذ لم نجد على صفحاتها شيئاً يفيدنا في تكوين فكرة عن تلك النصوص التي قدر لها أن تعرض أمام أنظار أسلافنا، حيث نهجت صحافتنا نهجاً مغايراً لما كان شائعاً في كثير من الصحف المشرقية . فجاء تلخيصها للروايات مختصراً إلى حدّ الابتسار . فجريدة (الترقي ) التي أمدتنا بأطول وأقدم نص نقدي حمل عنوان ( حب الوطن)، لخصت لنا موضوع المسرحية في سطر واحد قالت فيه ( وهذه الرواية تمثل حبَ الوطنِ ، والدفاع عنه ).

إن هذا التلخيص، المفرط في القصر والتقليص، العاري من أيٍّ دلالة، يجعلنا ننظر إلى التلخيص الذي أمدتنا به جريدة ( الرقيب ) على أنه جهد خارق، مع أنه – في حقيقته – لا يتعدى خمسة سطور عداً . بيد أن في جهد الرقيب ثمة ما يحتاج إلى الثناء، إذ نراها تكشف عن بعض الإلمام بموضوع مسرحية (أستير) التي تعرضت لها بالنقد، حيث حددت لنا مصدر المسرحية، وأشارت إلى الفترة التاريخية التي شهدت جريان حوادثها، بل إن الجريدة سعت إلى التعريف ببعض شخوصها الدرامية . فانظر إلى قولها هذا الذي اختزل كلَّ هذه المعاني:

( وهى < أي المسرحية > تاريخية مذكورة في التوراة عن الملكة أستير، وما جرى من أمرها ) .

ثم تحاول الجريدة تحليل شخصية هامان، وهو أحد الشخوص الدرامية بقولها:

هو أحد الوزراء البارعين في الدهاء)، وتضيف ( كان الوزير الأول للملك من ملوك الفرس الذين حكموا مصر قبل 2350 سنة).

أرى أن محرر الرقيب كاد أن يزرع بذرة النقد في بيدرنا الثقافي باقترابه من وظيفة النقد التثقيفية والتحليلية . لكن محاولته – للأسف – كانت أشبه ببيضة الديك.

وعلى غير منوال الرقيب سارت بقية الصحف الأخرى فيما أوردته من شذرات إخبارية أو إعلانية قُدمت من خلالها تلخيصات مختصرة لبعض الروايات من بينها رواية (صلاح الدين) التي نقرأ تلخيصاً لها في جريدة ( المرصاد) جاء فيه:

( رواية صلاح الدين التي تتجلى فيها الشهامة العربية، والمروءة الإسلامية بكامل معانيها) وهو نفس المعنى الذي كررته جريدة ( أبو قشة) عندما حاولت تلخيص مسرحية (حمدان)، فقالت : ( رواية حمدان، وهي تمثل شهامة العرب في أبهى مناظر) .

وأحياناً تتجاوز الجريدة التلخيص المباشر، وتلجأ إلى إصدار أحكامها على هذه

الروايات، كما نلاحظ في النص الذي يحمل عنوان ( جوق التشخيص)، الذي سبق أن أشرنا إليه، حيث تقول جريدة ( الرقيب) . (رواية أدبية أخذت بمجامع القلوب)، ثم تضيف (والرواية مشتملة على كثير من الأشعار والأناشيد، مما ترتاح إليه النفوس).ويبدو أن مسرحية صلاح الدين قد نالت الإعجاب والاستحسان، وأخذت بألباب المتفرجين، مما حدا ببعض الصحف إلى إصدار أحكام إيجابية بشأنها، بل إن جريدة ( الرقيب) تراها من أحسن ما ألف في مجال المسرح، وذلك من خلال إعلانها عن الجوق المصري،فتقول:

"وهى رواية بديعة .. تاريخية من أحسن ما أُنشيء في هذا الفن "

ب – نقد التمثيل :

أما نقد الممثلين فقد انقسم هو الآخر إلى قسمين، بعضه اختص بالأفراد، فأثنى عليهم ثناءً خاصاً دون تحديد الأوجه التي استوجبت الثناء والإطراء، وبعضه اختص بالجماعة، فكان الثناء شاملاً دون تمييز أحد عن أحد، وفي كلا القسمين كان النقد خالياً من الاسترشاد، ومفتقداً إلى الرأي الذي يثقف الجمهور، ويبصره بمواطن الإجادة أو الإخفاق .

وجملة الممثلين الذين تناولهم النقد ليس كثيراً، على أية حال، إنهم لا يتعدون أصابع اليد الواحدة، وهؤلاء الممثلون، هم :

1 – اليوزباشي خيري، الذي لعب دور إسلام بك في مسرحية ( وطن).

2 – تبريز خانم، التي لعبت دور زكية خانم في مسرحية ( وطن).

3 – الست عليا، التي لعبت دور الملكة أستير في المسرحية التي تحمل اسمها.

4 – جبران ناعوم، الذي لعب دور الوزير هامان في مسرحية ( أستير) .

5 – عبد الرحمن راشد، الذي لعب دور الملك في المسرحية نفسها.

لنبحث الآن عن مبررات وأسباب هذا التميز الذي حظي به هؤلاء الممثلون حتى شرفتهم صحافتنا بذكر أسمائهم، وبنقشها على ذاكرة تاريخ مسرحنا.

تقول جريدة ( الترقي) في معرض نقدها لمسرحية ( وطن):

( وكان بطلها والقائم بأهم أدوارها هو اليوزباشي خيري أفندي، فقد أظهر بأعماله وتمثيلاته ما تكنه نفسه من الشجاعة والإتقان).

ثم تضيف الجريدة معلومة مهمة حول شخصية المنقود، ولكنها معلومة لا تتصل بمناحي الإبداع فيه، فتقول:

( ومن عجيب الصدف أن المومي (كذا) إليه من أهالي سليسترا التي يمثل الدفاع عنها في التشخيص، فلا غرابة أن كانت الحماسة قد استولت على عموم حواسه .. فإن حب الوطن من الإيمان).

ومما يلاحظ هنا أن جريدة ( الترقي) قد حددت سبب الإتقان، ومبعث الإبداع الفني، وحددت كذلك وسيلته . فأما سببه فيكمن – في رأيها – في وحدة الانتماء والهوية بين الممثل وبين الشخصية الدرامية التي يشخصها . أما وسيلته فهي الحماسة والشجاعة وهذا رأي، في عمومه، فاسد وسقيم ؛ فمن ناحية السبب فإننا لا نرى أية صلة للانتماء العرقي أو الجنسي أو الديني باللعبة الإبداعية، ودرجة التجويد، أو الإخفاق فيها، وإنما هي مسألة منوط أمرها بالموهبة والاستعداد والصقل الفني والثقافي، وحجتنا هنا تقوم على تلك النجاحات التي حققها ممثلون كثر في ادوار لا تربطهم بها أية صلةٍ مادية أو روحية . ويمكننا أن نسوق نجاح الفنان ستانسلافسكى الروسي، ونجاح السيد لورانس أوليفية الإنجليزي في تشخيصهما لدور عطيل المغربي كمثال عظيم على ذلك .

أما من ناحية الوسيلة فإننا نستبعد أن تكون الشجاعة والحماسة وسيلتين من وسائل الإتقان في فن التمثيل، ذلك لأن التمثيل ليس خطابة ولا حماسة تستولي على الحواس، إنما هو عرض هادئ ومحايد لوجهة نظر تلتزم حرفية معينة تمكنه من التوصيل والإقناع بهدف إشاعة المتعة الحسية والروحية عند المتلقي.

ومثلما رأت ( الترقي) في توحد الانتماء بين الممثل وبين الشخصية الدرامية التي يمثلها سبباً من أسباب الإتقان الفني، فإنها – فيما يبدو – قد رأت أيضاً في توحد المهنة بين اليوزباشي خيري وإسلام بك هو وسيلة ذاك الإتقان . وبهذا يكون الناقد قد ألبس اليوزباشي خيري حلة المقاتل، وأصبغ عليه مقومات المحارب . ولكنه – في الوقت نفسه – قد جرده من مقومات الممثل الفنان.

والاسم الثاني الذي ذكرته جريدة ( الترقي ) هو اسم الممثلة ( تبريز أو أستريز خانم) ولابدّ لهذه الممثلة أن تسترعي الأنظار وتشد الانتباه، ليس لأنها أول ممثلة تظهر على خشبة المسرح الليبي فحسب . بل لأنها تقوم بدور مركب وجميل، أجاد المؤلف نامق كمال في رسمه، وتحديد أبعاده النفسية، فهي عاشقة متيمة، وهى مناضلة في آن واحد فحبها – إذن – حبان، حب للوطن وحب لإسلام بك رفيقها في النضال والدفاع عن الأرض والعرض . ومن ناحية ثانية، هي امرأة تذوب رقة وعشقاً، ولكنها ترتدي ملابس الرجال، وتحاكي سلوكهم كي تخفي شخصيتها، وتخفي أيضاً عشقها . كان على جريدة ( الترقي)

أن تكتشف هذه التركيبة الدرامية في شخصية زكية خانم التي نهضت بتمثيلها الممثلة ( أستريز خانم) . وعندما تعسر عليها الأمر عبّرت عن إعجابها بجملة فعلية مجانية اعتاد النقاد على توزيعها على جميع الممثلين كلما عجزوا عن سبر أغوار إبداعاتهم، لذا اكتفت (الترقي) بالقول:

( وظهرت الممثلة " أستريز" خانم فقامت بتمثيل دورها بغاية الإتفاق) . أما أوجه هذا الإتقان وأسبابه فقد استرخى، حتى نام في بطن الناقد، كما نام قيصر في بطن أمه.

إذا كانت جريدة ( الترقي) قد جاملت ( أستريز خانم) بجملة إطراء مجانية ،فإن جريدة (الرقيب) قد اجتهدت كي تلقي حزمة من الضوء على موهبة الشخصية النسائية التي تناولتها بالنقد، ونعني بها الممثلة ( عليا) التي شخصت دور الملكة أستير، حيث أشادت بقدراتها قائلة :

( وقد قامت الست عليا بدور الملكة أستير، ورغماً عن حداثة سنها وابتدائها في هذا الفن الجليل، فإنها مثلت رقة الملكة وعواطفها الخصوصية نحو شعبها) لم تستعمل الرقيب في هذا الصدد كلمات، مثل : أجادت، أتقنت – أوفت، وإنما استعملت كلمة ( مثلت )، وهى كلمة تتسم بالدقة في هذا الموضوع، إذ أنها توحي بالاعتراف للممثلة بالإتقان، ولكن بقدر نسبي، فالناقد يراها قد حققت قدراً من التوصيل والإقناع من خلال ما أبدت من رقة، ومن مشاعر وطنية جعلته يثني عليها ثناءً اتسم بشيء من الموضوعية النسبية مردها أمران:

الأول : هو صغر سن الممثلة بالنسبة إلى سن الشخصية الدرامية، وهذه فعلاً مسؤولية محفوفة بالمخاطر لا يتعداها بسلام إلا الفنان الحاذق.

والسبب الثاني : هو حداثة التجربة الفنية لهذه الممثلة الشابة التي أسندت إليها مهمة القيام بدور البطولة في مسرحية تاريخية . ملأى بالأغاني والأناشيد والأشعار . وهذه – لعمري – لمسئولية فنية لا تقل خطورة عن سابقتها . وهاتان ملاحظتان ذكيتان بالنسبة لجريدة ( الرقيب) التي لمست مواطن الخطورة التي تحيط بهذه الممثلة الشابة .

ومن طرائف هذا النقد، ودلائل عدم منهجيته هو إتيانه على لسان العموم .. وكأن الناقد قد تجشم عناء الاستفتاء لأخذ رأي الجمهور في خصائص ومقومات العرض المسرحي، وهذه ظاهرة شائعة حالياً، ولكنها كانت بعيدة عن تصورات صحافة ذلك الزمان، وإنما كانت مجرد صيغة اعتادت أقلام النقاد أن تجريها على الورق . ومما عثرنا عليه من هذا، قول جريدة الرقيب:

"وقد أعجب العموم من إتقان الملك عبد الرحمن راشد، ووزيره هامان ( = جبران ناعوم) دوريهما "

أما بقية الممثلين ممن سقطت أسماؤهم – سهواً أو عمداً – من ذاكرة النقاد، وهم كثر في الواقع، فقد كانت الصحف تعبر عن إعجابها بهم بصفة جماعية . وتمنحهم قدراً متساوياً من الإعجاب والثناء، وهو ما يمكن تسميته بـ ( المديح بالجملة)، ومن نماذجه ما جاء في جريدة (أبو قشة) :

(وقد قدم للمركز زمرة من الممثلين والممثلات الشاطرات، وقد ابتدءوا وقاموا بتمثيل عدة روايات عظيمة، مثل : صلاح الدين، وغيرها وأتقنوها غاية الإتقان)

وتقابلنا صيغة التعميم المتصلة بالجميع على قدر متساوٍ بوضوح أشد في النص النقدي لجريدة ( الترقي)، حيث نرى نظرة المساواة في درجة الإتقان بين الممثلين فتقول:

( واستمر الممثلون في تطبيق الرواية فأرفوها حقها من الإتقان )، أو قولها الذي اختتمت به نصها السالف الذكر.

(وانفض الجميع، والكلُّ يلهج بالثناء على حضرات الممثلين )، وهى خاتمة قد راقت لجريدة ( الرقيب) فيما يبدو، ففضلت أن تستعيرها كخاتمة لنصها النقدي، حيث قالت ( إننا نثني على جميع الممثلين والممثلات، ونتمنى لهم الرواج من العموم).

إن هذا النمط من الآراء لا يعدو عن كونه ضرباً من العبث النقدي . إذ ليس في الإبداع مساواة . ليس ثمة جهد يعادل جهد، فالممثلون يختلفون ظهوراً وحضوراً، ويتفاوتون في درجة المعاناة، وتتباين أساليبهم في توكيد ذواتهم على خشبة المسرح بتباين الشخوص الدرامية ذاتها، وبذلك ليس مهمة النقد أن يساوي بين الأطراف، وإنما مهمته ورسالته أن يعدل فيما بينها، وذلك بأن يعطي لكل ذي حقٍ حقه الذي يستحق.

**رابعا – المقالة:**

كان من الطبيعي أن تساعد نشأة الصحافة وتنوعها في ظهور فن المقالة ؛ فالمقالة هي الأبنة الشرعية للصحافة، ظهرت بظهورها، وتطورت بتطور أساليبها وتقنياتها الحرفية .

وكان من الطبيعي أيضاً، بحكم الظروف السياسية، والمعطيات الاقتصادية، أن تولي الصحافة عناية خاصة بالمقالة السياسية التي شهدت تطوراً سريعاً وملحوظاً من خلال افتتاحيات الصحف، على نحو ما نرى في افتتاحيات جريدة الترقي، والمرصاد، والأسد الإسلامي ،الأمر الذي أنعكس سلباً على تطور المقالة الأدبية والمقالة الفنية معاً، فالصحف

كانت غارقة في الحدث السياسي من أعلى شعرة برأسها حتى أخمص قدميها، على أن هذا لم يمنع المقالة الأدبية من أن تعلن عن ظهورها الجسور ببضع مقالات كان يحررها الشعراء الكبار، أمثال : مصطفى بن زكري،وعبد الله الباروني [1]، وابنه سليمان الباروني [2] .فيما اختفت المقالة الفنية ودست رأسها تحت الأغطية الثقيلة خشية الصقيع الذي ران على حياتنا الفنية. ولذا خلت صحافتنا الليبية من مقالات تعنى بالفنون ،مثل : فن الموسيقى والغناء،والتصوير ،أما بالنسبة للفن التمثيلي فقد كان أسعد حظا من أشقائه أرباب الأنسام الرقيقة، والأحاسيس الفياضة، حيث جادت عليه ظروف المرحلة بثلاث مقالات، كتب المقالة الأولى أحد محرري جريدة الترقي، ولا أخاله إلا محمد البوصيري نفسه، وكتب المقالة الثانية جبران ناعوم المصري، وكتب المقالة الثالثة الهاشمي المكي التونسي صاحب جريدة (أبو قشة).

جاءت إحدى هذه المقالات فردا، ومقالتان جاءتا سرداً، فالمقالة الأولى التي حملت عنوان ( فن التشخيص ) جاءت بمفردها وتربعت – كمقالة فنية – على صفحات جريدة الترقي [3] مدة أربع سنوات كاملة تعاني الوحدة والغزالة قبل ان تجاورها رديفتها . مقالة جبران ناعوم التي نشرت أيضاً بجريدة الترقي في سنتها الخامسة سنة 1911م. وقد حملت عنوان ( هل التمثيل مهان في عرف الحكومة البنغازية). [4] وفي السنة ذاتها – تقريباً – ظهرت المقالة الثالثة على صفحات جريدة (أبو قشة) تحت عنوان (التمثيل) [5]

لم تكن الغاية التثقيفية واضحة بقدر متساوٍ في هذه المقالات الثلاث، وما نعنيه بالغاية التثقيفية – هنا – هي تلك الدوافع التي تنطلق من دواعي نشر الثقافة المسرحية بين جمهور القراء، واسترشاده لتذوق هذا الفن العريق . وهى الغاية التي تتجلى لنا في مقالة

---

1 – عبد الله الباروني ( 1842 ؟ : 1912م )
والد المجاهد سليمان الباروني، شيخ من شيوخ المذهب الأباضي، وشاعر من شعرائهم الكبار . ولد ببلدة كاباو بمنطقة جبل نفوسة . درس بجامع الزيتونة، ثم أتمّ دراسته في الأزهر الشريف . تفرغ إلى تدريس القرآن، وكان عالماً جوالاً ،حيث درّس في بلدة كاباو وجادو، وفساطو، ويفرن التي أسس فيها زاوية دينية حملت اسمه . له ديوان شعر وكتاب ( سلم العامة والمبتدئين إلى معرفة أئمة الدين)

2 - سليمان الباروني ( 1870 : 1940م)
رجل جاهد بالسيف والقلم، فهو شاعر و صحفي ومجاهد جلد، وأحد أئمة المذهب الأباضي في ليبيا . ولد ببلدة جادو بمنطقة جبل نفوسة . درس بالأزهر الشريف . عارض السياسة العثمانية في بلاده، فنفي عنها، فقصد مصر حيث أصدر جريدة (الأسد الإسلامي ) وأسس (مطبعة الأزهار البارونية ) عاد إلى وطنه بعد إعلان الدستور ( المشروطيت ) سنة 1908م. واختير عضواً في مجلس المبعوثان .وعندما احتل الإيطاليون البلاد الليبية حمل سلاحه وقاوم المحتل، انتخب عضواً في الجمهورية الطرابلسية، هاجر إلى الشرق، وعين رئيساً للوزراء في عمان، ثم صار مستشاراً لحكومة السلطان في مسقط . له ديوان شعر، وكتاب عن تاريخ المذهب الأباضي .

3 – جريدة الترقي العدد 87 الصادر في 18 / ذي القعدة / 1326 هـ . الموافق 19/ تشرين الثاني /1324 مالية .

4 – جريدة الترقي . العدد الصادر 7/ ربيع الآخر 1329هـ، الموافق / 24 مايس/1327 مالية.

5 – جريدة ( أبو قشة) . نقلاً عن كتاب : كفاح صحفي – مصدر سابق – ص ص 177 – 178

( فن التشخيص)، التي جاءت بعد عرض مسرحية (وطن) للفت الأنظار إلى هذا الفن .

فيما اختفت هذه الغاية بدرجات متفاوتة في المقالتين السرد، حيث كُتبت كلتاهما تحت ظرف معين اتصل بواقعة خاصة استدعت التحبير والتعبير عنها، ونقلها إلى عموم القراء. وهذا ما حدث – فعلاً – بالنسبة لمقالة ( هل التمثيل مهان..؟) التي لا تزيد عن كونها عرض حال ( جوق إلياس فرح)، فتضمنت شكواه من سوء المعاملة التي قابلته بها حكومة بنغازي، وكذلك الحال بالنسبة لمقالة (التمثيل) التي هي في الأساس مجرد خبر، توسع الكاتب، واستطرد في صياغته فأتى على ذكر فوائد المسارح، ثم ثنى فذكر لنا شيئاً عن المشاكل التي كان يعانيها المسرح وقتئذٍ .

من خلال هذا التعريف بالمقالات الثلاث يتضح لنا، على نحو بين، افتقارها إلى التركيز على معنىً معين، وعبثها بمسألة الالتزام بوحدة الموضوع، حيث يلاحظ تنقلها بين موضوع وآخر، وكأنها فراشات نزقة تنتقل بين زهرة وزهرة، حتى جاءت المقالة الواحدة على عدة موضوعات، أما أهم هذه الموضوعات فنجملها في المحاور التالية:

أ - الحكومة والمسرح.

ب - الجمهور والمسرح.

ج - فوائد المسارح.

لننظر الآن إلى الكيفية التي عالجت بها المقالة هذه الموضوعات ذات الأهمية الخاصة.

أ – الحكومة والمسرح :

من المآثر الطيبة لهذه المقالات أنها كشفت لنا مدى التناقض الذي كانت تعيشه الدولة العثمانية خلال هذه المرحلة القلقة من عمرها المديد. فرغم صدور قانون الحريات الذي نادى بحرية الصحافة، وحق التعبير، وإلزام الدولة بتشجيع الفنون والآداب، فإن الممارسات على أرضية الواقع كانت على النقيض من ذلك، إذ برهنت الوقائع العملية على أن المستوى الثقافي العام لبعض رجالات الدولة العثمانية لم يكن في مستوى الطموح الذي حلم به قانون مدحت باشا، وأن عقلية الحكومة العثمانية غير قادرة على إحداث تغيرات شاملة، مما يدل على أن الدولة العثمانية لم تبرأ كلية من سقمها السياسي الذي عُرفت به في ولاياتها وإيالاتها الإفريقية – تحديداً – وأنها مازالت تحن إلى لغة القمع، ومصادرة الفكر والإبداع بطرق مختلفة الأساليب، ولكنها مؤتلفة النتائج، الأمر الذي خلّف في النفوس المزيد من الحسرات والمرارة . وكان المسرح أحد المؤسسات الثقافية التي تجرعت

من تلك الكأس المترعة بالمرارة على نحو ما نلمح في مقالة جبران ناعوم التي نشرتها جريدة الترقي، تلك المقالة التي استعرضناها في فصل سابق . [1] وتحدثنا عن خلفياتها وتداعياتها . على أننا هنا نود التنويه إلى موقف رجال الدولة من المسرح الذي يتجلى لنا من خلال تصرف متصرف بلدية بنغازي، وهو تصرف لا يعوزه الوعي فحسب، بل يعوزه الذوق أيضاً، إذ لم يكتفِ ذاك الجهول بعدم السماح لجوق إلياس فرح بعرض مسرحياته في المدينة، وإنما جاهر برأيه المتخلف الذي اتهم فيه المسرح ( بفساد أخلاق الشعب) وأنه ( يهوي بهم للحضيض) وهذا أسلوب من القمع الفكري ما انفكت الرجعية العربية تشهره في وجه المسرح ورجاله حتى يوم الناس هذا، وما محنة القباني مع بني قومه ببعيدة عن الأذهان .

لكن الجوق لم يستسلم لهذه النبرة الحادة كما السكين، فلجأ إلى الاحتماء برجال البحرية العثمانية، وتحصل على موافقتهم على تقديم عروضه في ثُكنتهم العسكرية (مدة تربو على الشهرين)، وقعت بعدها مشاغبات لا نستبعد أن تكون من تدبير رجال الحكومة كي يجد متصرف البلدية مبرراً قوياً يساعده على مصادرة عرض الجوق، ومن ثم ترحيله عن المدينة، وبهذه الوسيلة الرخيصة برهن المتصرف على حسن تصرفه في استتباب الأمن، والمحافظة على النظام من خطر المسرح . يقول كاتب المقال :

( ... فوجئنا بصدور الأمر بنقل التياترو، بدعوى أن عزلتو مأمور الضبط لم يمكنه أن يقوم بمحافظة التياترو وليس عنده رجال كفواً لذلك ).

وهكذا ألقت الدولة مسؤولية عجزها على كاهل المسرح، وليس متصرف بلدية بنغازي وحده الذي كان يُكن مثل هذه النظرة العدائية للمسرح، بل كان يشاركه فيها مجلس إدارة الحكومة بالكامل الذي عبر عن عمق هذه النظرة من خلال تصديقه على أقوال مأمور الضبط، واعتماده قرار إقفال المسرح، وترحيل الجوق رغم أن الأسباب تبدو في ظاهرها ( بسيطة ومفوض أمرها إلى البوليس) على حدّ تعبير الكاتب . وليس من العدل في شيء أن يكون الفنان مسئولاً عن سلوكيات الجمهور التي تحركها معطيات مختلفة . ولكن ماذا يفعل من كان القاضي خصيمه، وكأني بالجوق يردد قول المتنبي :

يا اعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام وأنت الخصم والحكم.

لم يجنح الجوق إلى السلم، أو يرضخ للأمر الواقع، وإنما نهض يخاصم ذاك الجهول متبعاً في ذلك الأساليب التي يخولها له القانون في الدفاع عن حقوقه المشروعة في

1 – انظر الباب الخامس – الفصل الأول – من هذا البحث .

ممارسة نشاطه الإبداعي، فلجأ – كخطوة أولى – إلى الحكومة، وتقدم لها بعرائض يتظلم فيها من الظلم الفادح الواقع عليه، وعندما لم يجدِ ذلك نفعاً، رفع رئيس التمثيل عقيرته وصرخ على صفحات جريدة ( الترقي) شارحاً تفاصيل الواقعة، آملاً في أن يصل صدى صوته ( إلى رئاسة مجلس المبعوثان) لينظر في شأنه، بل إن الكاتب اضطر إلى استعمال ألفاظ التملق والمداهنة كي يكسب تعاطف رجال البحرية العثمانية، وتجاوب جمعية الاتحاد والترقي التي كانت تتمتع ببعض الصلاحيات في تدبير شؤون الولاية .. ولكن .. وكما قال الشاعر:

لقد سمعت لو ناديت حياً    ولكن لا حياة لمن تنادي.

فلم يكن رأي مجلس المبعوثان، وجمعية الاتحاد والترقي سوى الصمت .. والصمت على الظلمِ ظلمٌ أشد وأنكي . وهكذا لم نسمع باتخاذ أي إجراء في هذا الشأن، ولم نسمع بعودة المسرح من جديد إلى جمهوره في مدينة بنغازي التي أوكل أمر إدارتها إلى مجمع من الجهلة .

كما عكست المقالة الفنية موقف الحكومة العثمانية السلبي تجاه المسرح المتمثل في انعدام الدعم والتشجيع اللازمين للمسرح لاستمرار وتواصل رسالته الثقافية والاجتماعية، وهذا وجه آخر تعبر عنه مقالة جبران ناعوم الذي أشار إلى ذلك بقوله:

إن ( مركز البلدية في كل الحكومات يساعد رجال الأدب مادياً وأدبياً ..).

وهذا قول صحيح، ودلائل صحته نعثر عليها في مساعدة مدحت باشا، عندما كان والياً على سوريا، لمسرح القباني، ومساعدة الخديوي لمسرح يعقوب صنوع – في بداياته الأولى – ومساعدة باي تونس لمسرح القرداحي . لابدّ أن تكون هذه المساعدات المادية والمعنوية للمسرح ورجاله ماثلة في ذهن جبران ناعوم، وهو يعيّر حكومة بنغازي التي لم تكن على نفس القدر من السخاء والأريحية، ما جعل الكاتب يترفع عن طلب المساعدة والتشجيع بقوله:

( ما جئنا نسأل بلديتها جزاءً ولا شكوراً ..)

بيد أن الحكومة العثمانية في ولاية طرابلس و متصرفية بنغازي لم تكن فقط على قدر عظيم من الشح والكزازة بل تمادت في شحها وقبضها بأن عملت على استنزاف جهد المسرحيين، وذلك بفرض ضرائب وأتاوى تفوق طاقة الأجواق المسرحية، وهو ما لاحظه ( أبو قشة) فأشار إليه في مقالته ( التمثيل ) قائلاً:

( ما بال بلديتنا تضيق الخناق على مسرح التمثيل وتطلب من الممثلين في أداءات باهظة ربما كان حائلاً، ومانعاً لهم من تعاطي التربية والحكمة ..)

والواقع .. إن هذه المواقف التي أشارت إليها المقالة الفنية تدلنا على حقيقة غاية في الأهمية مفادها : إن النشاط المسرحي الذي شهدته بلادنا في أواخر العهد العثماني الثاني لم يكن بإيعاز من الحكومة العثمانية، ولا بفضل رعايتها وتشجيعها، وإنما كان يتم نتيجة لمبادرات شخصية، وجهود شعبية .

ب – الجمهور والمسرح:

هذه القضية أثارتها مقالة ( التمثيل) المنشورة في جريدة ( أبو قشة) من جانبين. اتصل احدهما بمسألة عزوف الجمهور عن المسرح، واتصل جانبها الآخر بمسألة عدم احترام الجمهور للتقاليد المسرحية . بيد أن إثارة هذه المشكلة المهمة لم تأخذ شكلاً حاداً، كأن تبحث المقالة أبعاد القضية وأسبابها وصولاً إلى طرح حلول مناسبة لها، وإنما اكتفت بالتلميح، وطرح الأسئلة على قرائها، حيث قالت:

( ما للأهالي غير مقبلين على التمثيل).

لم يكن في نية كاتب المقال أن يجيب عن هذا السؤال الكبير، لأنه لم يكن ينوي – أصلاً – كتابة مقالة تسمح له بإعمال النظر، وإشغال الفكر في هذه القضية، وإنما كانت نيته تتجه إلى كتابة خبر عن ( زمرة الممثلين والممثلات الشاطرات) الذين قدموا لمركز الولاية . وهذا – للأسف – لا يسمح لنا باستطلاع وجهة نظر الكاتب في هذه القضية، وإن كنا لا نخفي دهشتنا من دلالة السؤال ! إذ كيف تلاحظ جريدة ( أبو قشة) عزوف الجمهور عن المسرح، وعدم إقباله على عروضه التمثيلية، وأمامنا عدة وثائق أخرى تفيد عكس ما ذهبت إليه ؟

إن الوثائق القانونية، واللوائح المالية والإدارية تؤكد ارتفاع مداخيل المسرح إلى حدّ اعتبرها المشرع مصدراً من مصادر تمويل المؤسسات الاجتماعية . ومن ناحية ثانية تحدثنا الصحف بلهجة لا تخلو من الفخر عن الأرباح التي كان يجنيها المسرح من وراء عروضه، حتى إنه كان يخصص ريع دخله إلى العمل الخيري على نحو ما نفهم من خبر ( استفدنا) الذي أوردته جريدة ( الترقي)، وخبر ( المقاطعة ) الذي أوردته جريدة ( طرابلس الغرب).

كما تشير مقالة جبران ناعوم إلى أن (جوق إلياس فرح) قد حقق ( خلال شهرين دخلاً

ينوف عن المائة والخمسين ليرة عثمانية ) . وهذا لابدّ أن يكون دخلاً مرتفعاً استناداً إلى مقارنته بقيمة الإيجار المشار إليها في المقالة ذاتها .

يستفاد من إيراد هذه الأرقام والحسابات أن الإقبال على المسرح كان كبيراً، خاصة إذا ما وضعنا في اعتبارنا تدني سعر الدخولية .

فما الأمر..؟

وما سر هذا التناقض ؟ وهل في الأمر تناقض أصلاً ؟

ليس من اللائق التشكيك في مصداقية جريدة ( أبو قشة)، فهي جريدة حملت – بحق – أعباءها الصحفية على خير وجه، واتسمت بالجرأة والصراحة إلى أبعد حدود الصراحة . ولكن يمكننا النظر إلى مسألة الجمهور من حيث إقباله على المسرح أو عدم إقباله على أنها مسألة نسبية، ولا ثوابت فيها، فالإقبال الكبير الذي نستنتجه من خلال الأخبار الواردة في جريدتي (الترقي) و( طرابلس الغرب) كان في زمن سابق عن الزمن الذي سجل فيه (أبو قشة) ملاحظته، والمسرحيات التي شاهدت ذاك الإقبال هي غير المسرحيات التي عناها أبو قشة في مقالته عن ( التمثيل).

وفى رأيي أن الإقبال الذي شهدته سنة 1908م. كان مرده موضوع مسرحية (وطن) الذي عالج قضية الحرية والدفاع عن الأرض، وهو موضوع لمس اهتمامات الجمهور وداعبت تطلعاته الوطنية . ثم إن مسرحية (وطن) كانت تحمل بهجة البداية وسحرها الأخاذ فكان الإقبال عليها مدفوعاً بغريزة حب الاستطلاع، والرغبة في اكتشاف كلِّ أمر جديد، وهو عين السبب الذي جعل إقبال جمهور مدينة بنغازي كبيراً، وهو يشاهد لأول مرة جوق إلياس فرح.

ومن وجهة نظر أخرى ..لعل في عدم إقبال الجمهور على المسرحيات الوارد ذكر عناوينها في مقالة ( التمثيل) راجع إلى الخاصية الاستعراضية لتلك المسرحيات التي ازدحمت فصولها بمشاهد الرقص والغناء، وما يرافق ذلك من غنج وخلاعة، ما أثار حفيظة العقليات المحافظة نتج عنها قرارها لمقاطعة تلك المسرحيات، إنني أقول ذلك استناداً إلى لهجة الاستهجان التي نلمسها في التعقيب الذي ذيلت به جريدة ( المرصاد) إعلانها عن جوق محمد أبو العلاء، حيث قالت وهي تحث العموم على مشاهدة هذا الجوق .

( .. خصوصاً أن التمثيل سيكون خالياً من الرقص والخلاعة .. و «المغص» )

وربما كانت تلك الخلاعة هي الذريعة التي اتخذها متصرف بلدية بنغازي في معركته ضد جوق إلياس فرح.

أما الجانب الآخر الذي أشارت إليه مقالة ( التمثيل) فيتمثل في عدم احترام الجمهور للتقاليد المسرحية، وهى ظاهرة غير حميدة كانت – ومازالت – شائعة بين صفوف الجمهور الليبي، ما جعل كاتب المقالة ينصح هذا الجمهور المشاغب ( بملازمة الأدب والهدوء والسكون حتى لا يحصل التشويش للممثلين، وتختل راحة العموم، حتى يكونوا قد برهنوا على أنهم شعب حي..) .

وتؤكد مقالة جبران ناعوم تفشي هذه الظاهرة بين جمهور مدينة بنغازي، ويراها سبباً جوهرياً للخلاف الناشب بين جوقه وبين الحكومة البنغازية، حيث يشير:

( .. وفى آخرها حصل بين الحاضرين خلاف بسيط مفوض أمره إلى البوليس.)

لكن ما يراه كاتب المقال بسيطاً هو خطير بالنسبة للتقاليد المسرحية، وهو كبير في عين مأمور الضبط الذي يمدنا مبرره، على افتراض توخي الصدق، بفكرة واضحة على مدى الفوضى والتشويش التي كانت تصاحب العروض المسرحية عندئذ، حتى إنه – أي مأمور الضبط – اعترف صراحة بعجزه عن المحافظة على النظام من خلال قوله الذي جاء على لسان الكاتب.

( لم يمكنه أن يقوم بمحافظة التياترو، وليس عنده رجال كفوا لذلك).

ج – فوائد المسارح :

لم تتفق المقالات الثلاث في إثارة هذا الموضوع فحسب، بل اتفقت أيضاً في تحديد هذه الفوائد، وبالتالي فقد عبّرت جميعها عن موقف جمالي واحد ينطلق من رأي مفاده . أن المسرح أستاذ يتعاطى التربية والحكمة – حسب تعبير أبى قشة – وأبانت المقالات أوجه أستاذية المسرح فحصرتها في ثلاث رسائل مهمة، هي:

1 - الرسالة التهذيبية.

2 - الرسالة الأدبية .. أو التنويرية .

3 - الرسالة الفنية .

ولقد نهضت جريدة ( الترقي ) قبل غيرها من صحف المرحلة بتوصيل هذا الراي إلى قرائها من خلال مقالة ( فن التشخيص) أبان فيها كاتبها ضرورة التزام المسرح بهذه الرسائل الثلاث التي نحاول – هنا – أن نستعرض كلاً منها على حدة، كي نعرف رأي كل

مقالة، ودرجة الائتلاف والاختلاف بين بعضها البعض.

1 - الرسالة التهذيبية :

أقرت مقالة ( فن التشخيص ) بالوظيفة .. التهذيبية للمسرح .. فقالت :

( هذا الفن المقام الأول في تهذيب الأخلاق وتربية الشعور لما يحدثه في النفوس من العبر والمواعظ) . على إن ذلك لا يتأتى إلا من خلال الممثل البارع باعتباره أداة التوصيل الأساسية، وهي تعبّر عن هذا المعنى بقولها : ( كلما كان الممثل بارعاً في تمثيله، مقنعاً في أوصافه، مقلداً في صوته وحركاته، حكيماً في أسلوبه، يكون الناظر متأثراً مما يراه ويسمعه، متهيج الحواس، متحرك العواطف، منجذب الفؤاد، فيتولد في قلبه حبٌّ الانتقام أو الكرامة أو الشجاعة أو الإسفاف، بحيث يحصل له ميل زائد أو نفور كلي في جميع ما يتمثل بين يديه من الأخلاق الحميدة والذميمة).

وإذا كانت مقالة ( فن التشخيص) قد عرضت وجهة نظرها حول الرسالة التهذيبية بكثير من النضج والهدوء والموضوعية، فإن مقالة ( هل التمثيل مهان..) كانت على النقيض، إذ اتسمت بشيء غير قليل من الحدة والانفعالية، حيث لجأ الكاتب إلى استعمال أسئلة التحدي، ووضع إشارات التعجب، وتوظيف حروف الجواب وأسماء الاستفهام، وغيرها من صيغ التعبير الملائمة لفن الخطابة أكثر من تلاؤمها لمقالة تهدف إلى المحاورة والمناظرة . وها هو يقول :

( أجل، إن فن التمثيل باقة أزهار جمعت فيه عدة فنون باهرة ترقي النفوس، وهي نزهة الأبصار . وفي احترام الملوك وأكابر القوم له، وتهافتهم على مشاهدته والأخذ بناصيته دليل مقنع وبرهان قاطع على منافعه الجمة .. كيف لا ..!

وهو يرى الإنسان أعماله مصورة، فتتحرك عواطفه الباطنية وتتزجر نفسه، ويخرج من نادى التمثيل مصمماً على تغيير ما يذم من العوائد التي يراها ممثلة أمامه في أعماله السيئة).

ثم يستشهد الكاتب ببيتين من الشعر نظمها شاعر مجهول، نلمس فيهما مدى اعتزاز الكاتب لمهنته كممثل، حيث انشد :

إن الممثل أستاذ يعلمنا

فوق المراسح نهج المسلك الحسن

سكوته محض إرشاد ومنطقه

وعظ يؤثر عند الجاهل الفطن

ولتعميق وجهة نظره في رسالة المسرح التهذيبية يردف الكاتب رأياً آخر لأحد الكتّاب الغربيين عن فوائد التمثيل جاء فيه:

( والتمثيل – كما عرّفه أحد العقلاء الغربيين، مدرسة ليلية تنبعث منها أشعة الحِكم والمواعظ، وتنجلي فيها مصابيح الفضائل تُخرج الناس من الظلمات إلى النور).

وهذا قول تكرره مقالة ( التمثيل )، حيث ترى أن في الروايات ( تتجلى الكمالات، وتظهر الفضيلة عن الرذيلة أمام مرأى العين ).

2 – الرسالة الأدبية أو التنويرية :

وتأتي الرسالة الأدبية أو التنويرية بعد الرسالة التهذيبية في الأهمية .. فالمقالات الثلاث تتفق تقريباً على هذا الترتيب، وإن لم يكن من حيث التسلسل، فهو من حيث المساحة التي تحتل فيها الرسالة الأدبية مساحة أقل من المساحة المخصصة للرسالة التهذيبية، وأوسع بقليل من المساحة المخصصة للرسالة الفنية .

والحقيقة إن مقالة ( فن التشخيص) ترتقي كثيراً بمستواها عن رفيقتيها، وخاصة في عرضها هذا الجانب من وظيفة المسرح . إذ استطاع كاتبها أن يحدد بدقة الفوائد التي ينهض بها المسرح في مجال صقل المواهب الأدبية، وفي التزود بالمعارف واكتساب الخبرات، فأشار إلى ذلك بقوله : إن مشاهدة رواية واحدة في بضع ساعات أنفع للإنسان من السير في الأرض سنة أو مطالعة عدة أسفار ) .

وبفضل هذه الرسالة التهذيبية نهضت الأمم، وأدركت ذُرا المجد والرقي، ولقد بلغ الحماس بكاتب المقال إلى حدّ رأى فيه أن كتّاب المسرح الكبار ( خدموا أممهم وأوطانهم بهذا الفن خدمة تعجز عنها الجيوش الجرارة )، بل إنه يرى أن مجد أثينا ليس سوى نتيجة من النتائج التي تحققت بفضل إبداع سوفوكليس ومواطنه يوربيدس، حيث يقول صراحة :

( وبفضل هذين الرجلين ومن نسج على منوالهما بعدهما بلغت أثينا من المجد والفخار المبلغ الأعظم بما كان لهم من قوة التصور والتمثيل.)

هذه المعاني هي ذاتها التي كررها أبو قشة في مقالته ( التمثيل ) بقوله:

( .. ومهما ازداد إقبال الشعب على مسارح التمثيل إلا ازداد رقياً في الفكر، وعلواً في المدارك، حتى اتخذ ذلك مقياساً على مقدار تنور الأمة ..)

أما جبران ناعوم في مقالته إياها فيرى أن الأدب هو أحد الفنون الجليلة التي جمعها التمثيل، فيقول:

( ولقد دلت الحقائق الساطعة والبراهين المثبتة أن التمثيل قد جمع أرقى الفنون الجليلة التي يعجز يراع البليغ عن وصف محاسنها، وتصوير جمالها، من ذلك فن الأدب الذي يتجلى بأبهى مظاهره في حلل المحسنات البديعية النفيسة ).

3 - الرسالة الفنية :

ثم ينتقل الكاتب جبران ناعوم إلى ذكر الرسالة الفنية للمسرح مبيناً قدرة المسرح على تصوير النفوس، والحالة الشعورية دون التفريط في المسألة الترويحية، حيث يدهشنا المسرح ( بكمال إتقانه وحسن رونقه من الغناء الشجي الذي نسمعه من الممثل في تمثيل حالة الحزن والفرح، مما يدعو المتفرج إلى مشاركته، ومعاضدته في كلِّ ما يخالج قلبه ويمتزج ..).

أما مقالة ( التمثيل )، فقد التزمت الصمت حيال الرسالة الفنية . ولم تحاول أن تدلو بدلوها في هذا الجانب، ولعل عذرها في هذا ناتج عن كونها مقالة خبرية، وليست مقالة فكرية تهدف إلى العرض والتحليل.

بينما توسعت مقالة ( فن التشخيص ) في عرض هذا الجانب، حيث بدأت بتعريف التشخيص . ثم انتقلت إلى الحديث عن تاريخ تأسيس المسرح، وأبانت أنه ( تولد في مهد الأمة اليونانية ) . ثم جاء الرومانيون وأخذوا هذا الفن واعتبروه ( في المرتبة الثانية بالنسبة إلى المعابد) . ثم تمدنا المقالة بمعلومات هائلة حول بناء المسارح في العالم؛فتشير إلى أنه يوجد في اسبرطة ) مرسح هائل، وكله من الرخام الأبيض ) وأن في روما كان يوجد ( مرسحاً من الخشب الواحد منهما على ظهر الآخر، يدوران على أوثار، فإذا انتهى اللعب أدير كل واحد منهما إلى الثاني فيتشكل منهما مجلس كبير هائل يتصارع فيه جماعة من الإنسان والحيوان للهو الجمهور) . وترى المقالة إن أول مسرح بُني بالحجر يعود تاريخه إلى سنة 696 وهو الذي شيده الإمبراطور ( بومبيوس) وكان يسع – حسب تقدير كاتب المقالة – أربعين ألف نفس . أما أعجب المسارح من وجهه نظرها فهو ( مرسح بومباي الذي طحنته مقاذيف البراكين من سنة 79م. واكتشف سنة 186 وقد كان يسع 10 آلاف نفس ).

وتقف المقالة عند أنواع التأليف الدرامي ،فتشير إلى انه ينقسم ( على قسمين ما هو على هيأة جدية رزينة مؤثرة تؤذن بالخلاعة وتمثل حالة السفلة والرعاع وتسمى « قوميديا « ).

وبعد أن بينت الفرق بين هذين النوعين، نراها تقف أمام شروط التأليف الدرامي. فتشير إلى أن لذلك عدة شروط ( حيث لم يجدوا من الصواب الخروج عنها، منها أن الرواية يجب أن لا تتجاوز خمسة فصول هروباً من الملل، واستقبحوا أن تكون أقل، حيث لا تكون غالباً كافية لأداء المقصود، ولذا لم يخرج أحد من مصنفي الروايات عن هذا القانون ).

ثم تعرّج المقالة إلى تقسيم الرواية إلى فصول ومشاهد، والى ضرورة التزامها بوحدة الموضوع فتقول:

( واصطلحوا أيضا على تقسيم كلِّ فصل إلى مشاهد تنحصر فيها المحاورة بين أشخاص مخصوصين ليكون ذلك وقعاً في النفس، لما في ذلك من الترتيب وسياق النظام إلى النهاية. )

ثم تستطرد قائلة:

( واشترطوا أيضاً أن تكون المحادثة واحدة لا تختلط بأخرى أجنبية، وإن كانت فروعها متعددة ).

إذا كان هذا رأى مقالة ( فن التشخيص) في كيفية البناء الفني للمسرحية . فما هو رأيها في لغة المسرحية ؟ وهو جانب أبت المقالة إلا أن تقول رأيها فيه، حيث أشارت إلى ذلك بقولها :

( واشترطوا أن تكون الرواية على غاية البلاغة والفصاحة وحسن التخلص مع مراعاة لزوم الشفقة والرعب، وعلى سياق منتظم وترتيب مطابق للوقائع .. وأن يكون الكلام تام الدلالة على المراد، هذه شروط المحافظة في كلِّ زمن التشخيص على الآداب وشرف المحضر).

وأخيراً لم تنس المقالة أن تذكر لنا بعض الذين نبغوا في هذا الفن، فتذكر لنا بعض الأسماء الكبيرة في عالم التأليف الدرامي، مثل : سوفوكليس، و يوربيدس، وفولتير، [1] وشكسبير. [2]

وبطبيعة الحال.. لا نريد أن نقف كثيراً أمام بعض المغالطات التي وقعت فيها هذه المقالة الفنية الرائدة مثل تعريفها السطحي لفن التشخيص، أو حكمها القاسي على فن الكوميديا، حيث تراها فناً يُعنى بالخلاعة، ويخص السفلة والرعاع، أو نظرتها القاصرة إلى الدراما

1 – في الأصل : دولتر.
2 – في الأصل : سكشبير بقلب السين شيئا والعكس كذلك .

الرومانية التي يكفي أن نلقى نظرة عُجلى على مؤلفات سنيكا[1] لنعرف قدرها الحقيقي، ولندرك مدى الدور الذي لعبته في تطور حرفية النص الدرامي . على أن هذه الأخطاء البسيطة لا تحول دون اعتبارها — أي المقالة — إحدى أهم ما كتبه العرب عن المسرح في عصرها . إنها — بحق — مقالة سبقت زمانها، وأعطتنا أنموذجاً طيباً للمقالة الفنية .

وأعود فأقول : إن هذه الرسائل الثلاث : التهذيبية، والأدبية، والفنية ظهرت مع ظهور المسرح العربي، وأن المقالات الثلاث المنشورة على الصحف الليبية لم تخرج قيد أنملة عن حدود وظيفة المسرح التي رسمها مؤسس المسرح العربي منذ أن وضع مسرحيته ( البخيل) التي خصص مشهدها السادس من الفصل الثاني للحديث عن المراسح وفوائدها، وذلك في محاورة غنائية على نغمة سيكاه أصوله صوفيان، تدور فقراتها بين شخصية قراد وثعلبي وغالي، نرى من المفيد أن نجتزئ منها هذا المقطع لنرى كيف عرض مارون نقاش رأيه في فوائد المراسح:

ثعلبي — قراد [2]:

فهل أسمعك مقالا ..........عن المراسح ..؟

قراد — غالي : الحق معك

قراد — غالي : تعال صفها يا سايح

غالي — قراد : فهي مجمع نوادر كلها أدب

وهى مرتــع يفاخــر مكسب الذهب

فيها يفضحون قبايح لهواً للجاهل

ثم يشرحون نصايح وعظاً للعاقل

آه آهــــا ..آه آهـــا من دثارنا

إن أراد الله نراهـــا في ديارنا

---

1 — لوشيوس أنايوس سنيكا : 5) LUCIUS ANNAEUS SENECA ق.م : 65م) فيلسوف، وشاعر ومؤلف مسرحي تراجيدي روماني ،ولد بمدينة قرطبة بإسبانيا ،نزل إلى روما صغيراً وتعلم الخطابة ودرس الفلسفة الرواقية الرومانية، وصار أحد أقطابها البارزين. بلغ أعلى المراتب في الدولة حتى صار مشرفاً على تعليم نيرون الذي أرغمه — فيما بعد — على الإنتحار بتهمة إشتراكه في محاولة انقلابية ضده . ورغم ولع سينيكا بالفلسفة الرواقية إلا أن أفكاره الفلسفية لم تظهر في مسرحياته التي يبدو تأثرها الشديد بمسرحيات يوربيدس . من أشهر مسرحياته :هرقل فوق جبل أويتا — الفينيقيات — و أوكتافيا التي عالج فيها الأحداث السياسية في عصره .

أنظر:الموسوعة الفلسفية، بدوي.الموسوعة الفلسفية، دار الطليعة — بيروت.وأحيل القارئ، على وجه الخصوص، إلى مسرحية (محاكمة نيرون ) لمؤلفها عصمت سيف الدولة.

2 — انظر الهامش في الأصل. — ص.17

فن يمتازعلى الأرباح يحي الأجساد مع الأرواح

يحكون الجِدّ بنوع مزاح بثمان قريشات تسمع

وكأن مارون نقاش كان يعلم أن هذه الأغنية الركيكة المبنى، الجديدة المعنى غير قادرة على استيعاب وجهة نظره في فوائد المراسح، فأعاد شرحها نثراً مسجوعاً في خطبة الافتتاح التي ألقاها أمام جمهور النظارة الذين وفدوا لمشاهدته، فجاءت وجهة نظره هذه المرة واضحة، وشاملة لعناصر الموضوع، لم تحجب القوافي أفكارها، ولم تستر الأوزان معانيها، فأبانت القصد، وجاءت بالمراد، إذ قال:

( .. لأنه بهذه المراسح تتكشف عيوب البشر فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر، عدا اكتساب الناس منها التأدب، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة، ويغتنمون معاني رجيحة، إذ من طبعها تكون مؤلفة من كلام منظم، ووزن محكم، ثم ينعمون بالرياضة الجسدية، واستماع الآلات الموسيقية - ويتعلمون إن أرادوا مقامات الألحان، وفن الغنا بين الندمان. ويربحون معرفة الإشارات الفعالة، وإظهار الأمارات العمالة، ويتمتعون بالنظارات المعجبة، والتسهيلات المطربة، ويتلذذون بالفصول المضحكة المفرحة، والوقايع المسرة المبهجة . ثم يتفقهون بالأمور العالمية، والحوادث المدنية . ويتخرجون في علم السلوك ومنادمة الملوك، وبالنتيجة فهي جنة أرضية، وحافلة سنية ).[1]

ولئن التزمت مقالاتنا الثلاث بما ارتآه مارون نقاش وظيفة فعالة للمسارح، إلا أنها عجزت عن بلوغ ما بلغه من الوضوح والشمول، وقصرت عن إدراك أسلوبه في التعبير عن تلك الفوائد، ذلك لأن مارون كان يهدف وراء خطبته الافتتاحية هذه إلى غاية تثقيفية تكون ميثاقاً للمسرح العربي من بعده، وهى غاية استوعبت أبعادها مقالة ( فن التشخيص) وحادت عنها المقالتان السرد بدرجات متفاوتة.

أما بعد:

تلك هي النصوص التي رسمت علاقة المسرح بصحافتنا الليبية في العهد العثماني الثاني، وتلك هي حدودها الفكرية والأدبية والحرفية . ويعز علينا أن نلخص حكمنا عليها في جملة من المعاني التي تؤكد سلبيتها على نحو سافر وصريح، تكشف ابتسارها من الناحية الكمية، وضحالتها من الناحية الكيفية.

1 – نقاش، مارون :أرزة لبنان، نقلا عن كتاب : المسرحية في الأدب العربي – مصدر سابق – .

ولقد رأينا كيف كانت إعلاناتها باردة وفاترة، وتعوزها الحرارة الدعائية ففقدت بهذا القدرة على تبليغ الجمهور، وحث العموم على تعاطي الفن المسرحي، وهو واقع يؤكده التساؤل الذي ظهر على جريدة (أبو قشة )، حيث يصرخ السائل في مرارة .

( ما للأهالي غير مقبلين على مسارح التمثيل ) .

كما رأينا افتقاد أخبارها إلى الدقة والوضوح، علاوة على أنها لم تغطِ كل مناشط المسرح . أما نقدها فوشل وغث، لا ثقف ولا استرشد، لا علم ولا بلغ . فيما جاءت مقالتها الفنية أشبه بالفرس الحرون، ركضت في كلِّ الاتجاهات فكسرت الحواجز، وعبثت بوحدة الموضوع حين أرادت أن تكون كلَّ شيء : خبر، إعلان، مقالة في آن واحد فإذا بها شيء آخر بلا معنى، وبلا ملامح، وكانت مقالة ( فن التشخيص ) هي الاستثناء الوحيد.

فكيف نفسر هذا..؟

وماذا نقول عنه .. أقصور هو أم تقصير، أم أنه ذا على ذاك؟. وهو ما أراه — بصراحة — وأميل إليه . إنه القصور أولاً، والتقصير ثانياً. وقد أوضحت بعض هذه الجوانب في مضان البحث. ولئن كانت صحافتنا معذورة في قصورها لأنها كانت صحافة ناشئة .. أخذت تتلمس خطواتها بوجل وخجل لإحساسها بالغربة، إذ أن صحافتنا الليبية كانت مجرد فكرة طارئة على المجتمع، لم تتأسس نتيجة لتقاليد ثقافية عريقة، وهى معذورة أيضاً بحكم الوظيفة التعبوية التي اختارتها بدافع الرغبة في الإصلاح ونشر الفضيلة، والدفاع عن الحريات فغرقت في هذه الوظيفة السياسية . وهنا كان لها دور لا ينسى، وما على الأجيال إلا أن ترجبه وتجله.

بيد أننا لا نلتمس لصحافتنا العذر في تقصيرها تجاه المسرح و تكفها له، حيث قصر جهدها في هذا الشأن على أن تبلغ مبلغ الوثيقة الأمينة، وقد كان بإمكانها أن تكون كذلك لو أن إحساسها بوظيفة المسرح كان أعمق بصراً، وفهمها لرسالته كان أبعد غوراً.

وعلى أية حال .. فان حالة القصور والتقصير لا تحول دون الاعتراف بفضل صحافتنا الليبية في الكشف عن بعض جوانب من تاريخنا الثقافي والسياسي . وقد كان جهدها — على تواضعه — بمثابة الشمعة التي هزمت ليل أمسنا الكئيب، وعلى قبسها الضئيل استوضحنا ملامح الغازي الجديد القادم من وراء البحار من أجل أن يخرس لغة الصحافة، ويطفئ أضواء المسرح .. وقد كان له ما أراد .. ولكن إلى حين .

# الخاتمة

ها قد وصلنا – بحمد الله وعونه – إلى آخر مراحل هذا البحث الذي تناولنا فيه جانباً من ( المسرح الليبي في العهد العثماني الثاني )، وهو بحث جديد في موضوعه، إذ لم يسبق لأحد من الباحثين أن تناوله على هذا النحو من التوسع والاستفاضة، وبمثل هذه الدرجة من اليقين والمصداقية المعتمدة على الوثائق والأسانيد الدالة على الوجود الفعلي لحركة مسرحية في ليبيا، بل والمؤكدة – أيضاً – على خوض الليبيين لتجربة الخلق المسرحي، وذلك في خواتيم هذا العهد الممتد زمانياً في الفترة الواقعة بين سنة 1935 وسنة 1912م.

ولقد مرت هذه المرحلة التي استهدفها البحث بأطوار ثلاثة، كان المسرح يتحرك فيها وفق معطياتها الثقافية والسياسية، على وجه الخصوص . وهذه الأطوار هي:

● الطور الأول ( 1835 : 1864م.)

في هذه الطور لم تعرف البلاد الليبية أي شكل من أشكال المسرح، وفق المصطلح الأكاديمي، وذلك كنتيجة للحروب والثورات الداخلية، والقلاقل السياسية، فكانت الألعاب، والرقصات، والمظاهر الاحتفالية التي تقوم عليها بعض العادات والتقاليد هي المسرح البديل الذي لجأ إليه الناس للترويح عن أنفسهم، كلما سمحت لهم الظروف . ولقد كشف البحث عن وجود عناصر تشخيصية مهمة في كثير من تلك العادات والتقاليد الشعبية

● الطور الثاني ( 1865 : 1908م.)

بدأ هذا الطور من أوائل سنة 1865م. وهي السنة التي تحولت فيها طرابلس – عملياً – من مجرد إيالة تابعة للدولة العلية إلى ولاية ذات إدارة محلية، وتتمتع باختصاصات واسعة . وما يميز هذا الطور، هو ذاك الهدوء السياسي، وتلك الإصلاحات الإدارية والقانونية، وتحت ظلال هذه الإصلاحات عرفت البلاد بعض مظاهر الحضارة تمثلت في دخول المطابع، وصدور الصحف، وإشاعة الحفلات الفنية . فانتشرت في البلاد ملاهٍ وتسالٍ شعبية، مثل : الراوي أو الفيداوي، ومسرح الكراكوز، وصندوق العجب، وهي جميعها فنون وافدة على المجتمع الليبي من الشرق بحكم الصلات الروحية، والتواصل الثقافي والاحتكاك التجاري .

والتزاماً ببنود المعاهدات والاتفاقيات الدولية التي أجبرت الدولة العليا على توقيعها

أمست البلاد الليبية ملتقى لعدد كبير من الجاليات الأجنبية التي كانت تمارس مناشط متنوعة : تجارية، وصناعية، وزراعية، واستخباراتية، وثقافية، وكان المسرح أحد روافد هذه الثقافة الغازية التي كانت تأتي على شكل زيارات فنية نهضت بها الفرق المسرحية الفرنسية والايطالية، وما لبث المسرح أن استوطن الأرض الليبية، وتمت أولى مراحل هذا الاستيطان بواسطة جهود الطائفة اليهودية – الطرابلسية التي أنشأت مسرحها الخاص سنة 1882م ومارست عليه نشاطها المسرحي على نحو ما ذكرنا .

- **الطور الثالث ( 1908 : 1912م)**

امتد هذا الطور من منتصف سنة 1908م، أي من لحظة إعلان دستور الحريات ( المشروطيت ) حتى سنة 1912م. وهى السنة التي تنازلت فيها الدولة العثمانية على امتيازاتها في ليبيا لإيطاليا.

كان لصدور قانون الحريات أثر كبير في النهضة الثقافية التي شهدتها البلاد العربية، بصفة عامة، والبلاد الليبية على وجه الخصوص، وقد تجسدت هذه النهضة الثقافية في صدور عدد من الصحف الوطنية، وفي صدور قانون المطبوعات، وفي تأسيس الجمعيات الخيرية ،وفي ظهور أول تجربة مسرحية ليبية تحققت بفضل جهود المواطن والصحفي الليبي محمد قدري المحامى . لهذه الأسباب أطال الباحث الوقوف أمام هذا الطور، يقلّب وثائقه، ويتصفح صفحاته ليستجلي غوامضه . ومن خلال سياق البحث توصل إلى بعض النتائج، والخصائص التي تميزت بها الحركة المسرحية في ليبيا خلال هذا الطور، والتي يمكن إيجازها في النقاط التالية :

**أولاً: لم يستلهم الليبيون تجربتهم المسرحية الأولى من عاداتهم وتقاليدهم الشعبية ذات العناصر التشخيصية البارزة، وإنما استلهموها من التجربة المسرحية الأوروبية وفق ما درجت عليه العادة في الدول العربية التي عرفت المسرح ومارسته إبّان هذه الفترة التاريخية.**

**ثانياً : كما أنهم لم ينهلوا موضوعات مسرحياتهم من منابع المجتمع الليبي، وإنما فضلوا التركيز على الموضوعات السياسية، والأحداث الساخنة التي عاشتها الدولة العثمانية خلال هذا الطور.**

**ثالثاً : لم تكن الوظيفة الجمالية هي الدافع الاساسي للعرض المسرحي، وإنما الدافع كان سياسياً واجتماعياً، ولقد تجسد الدافع الأخير في جملة من العروض ذات الأغراض**

الخيرية، ولقد وقف عندها الباحث وأبان عن مناسباتها وتواريخها.

رابعاً : إن التجربة المسرحية الليبية لم تعمر طويلاً – للأسف – فرصيدها لا يزيد على ثلاث مسرحيات، في أفضل الاحتمالات، موزعة على عدة عروض.

خامساً: اتسم النشاط المسرحي في ليبيا – خلال هذا الطور بشيء من الحيوية بفضل الزيارات التي نهضت بها الأجواق العربية المصرية التي استعارت مسرحياتها من برامج أشهر الأجواق العربية العاملة وقتئذ . وقد استعانت بعض هذه الأجواق الزائرة بالعناصر الليبية، كما حدث في جوق محمد ابو العلاء .ثم كانت الحرب الإيطالية على ليبيا سبباً في هجرة الأجواق العربية إلى الشقيقة تونس، حيث انتسب أعضاؤها إلى الجمعيات المسرحية هناك.

سادساً: ومن النتائج المهمة التي توصل إليها البحث، تلك التي تتعلق بتنوع الأماكن التي احتضنت تلك العروض، حيث كشفت الدراسة عن وجود عدد من المسارح داخل مدينة طرابلس، لعل أهمها مسرح امبوراخ الذي تأسس سنة 1882م. كما أن الجمعيات والنوادي، مثل النادي الصقلي، والمالطي، ونادي روسيني كانت تحتوى على مسارح صغيرة شهدت بعض العروض المسرحية الكوميدية، والعروض الاستعراضية الخفيفة، أشار إليها بعض الرحالة الأجانب إشارات عابرة.

ولأسباب مالية وإدارية كانت الأجواق المسرحية تضطر لتقديم عروضها – أحياناً – في باحات البيوت أو أبهاء الفنادق، أو في صالات النوادي، بل وفي الثكنات العسكرية، كما حدث لجوق إلياس فرح عندما نزل مدينة بنغازي زائراً.

سابعاً: لكن تظل أهم النتائج التي توصل إليها البحث، هي تلك التي تتصل بعلاقة المسرح بالصحافة الليبية في العهد العثماني الثاني، فهذه العلاقة تقف دليلاً دامغاً على وجود حركة مسرحية في ليبيا، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية لقد أسفرت هذه العلاقة عن نشأة فن المقالة الفنية، والنقد التطبيقي، بجانب ظهور الإعلان والخبر الفنيين – ولكنها على أية حال، لم تكن علاقة بالغة الحميمة، إذ لم تغطِ صحف تلك المرحلة كلَّ المناشط والوقائع المسرحية، علاوة على افتقاد أخبارها إلى الدقة والوضوح، فيما اتسمت المقالة الفنية بالتركيز على الوظيفة الأخلاقية والتهذيبية في رسالة المسرح، بينما تكتمت عن الوظيفة الفنية والجمالية . أما نقدها فوشل وغث بحيث وقف عاجزاً عن الاسترشاد والتبليغ.

**أما بعد ..**

اللهم أقني شرّ الزعم بالباطل كي لا أقول : إن هذا البحث قد أجمع فأوعى، أو أنه قال كلَّ ما يمكن أن يقال في شأن المسرح الليبي في العهد العثماني الثاني، فمثل هذا الزعم لا يجرؤ عليه كائن من كان في ظل واقع تغيب فيه الوثائق الثقافية، وغياب الوثائق يقف بمثابة الصخرة الصلدة التي تتحطم بإزائها مراكب الباحثين والدارسين في شأن التاريخ الثقافي الليبي، وكبرهان على حجم المشكلة يكفي الإشارة إلى ضياع ما يربو على ألف عدد من جريدة ( طرابلس الغرب) وعلى ضياع الأعداد الكاملة لجريدتي ( تعميم حريت) و ( أبو قشة) فكم – يا ترى – في هذه الأعداد الضائعة من خبر ثقافي أو إعلان مسرحي؟

والواقع أن المحن التي مرّت بها ليبيا عبر تاريخها التراجيدي الموغل في القدم، لم تكتفِ بهدم أسوار البلاد، وقتل العباد، وحرق الزرع فحسب، بل ثنت المحن فساعدت على ضياع الوثائق، وسرقة المخطوطات، وهجرة العلماء وأهل المواهب، حتى باتت صورة البلاد قاتمة وحزينة وخالية من أيِّ إشعاع ثقافي، وهي صورة لا تعكس الحقيقة – يقيناً .

لذا يوصى الباحث – إذا ما أردنا كتابة تاريخ مسرحنا، بل تاريخ ثقافتنا بشكل عام، وعلى نحو يقيني – بضرورة العمل الجاد على استعادة أعداد الصحف الليبية الضائعة، والوثائق التاريخية الهاربة أو المهربة . واسترداد المخطوطات والكشاكيل التي نُهبت – نهاراً جهاراً – من المكتبات العامة، والخاصة . كما يوصي الباحث بفتح المحفوظات، والملفات الخاصة بأعيان البلاد أمام الباحثين والدارسين . وقد يأخذنا العجب عندما نعلم أن ملف محامٍ وصحفي ومسرحي ومناضل سياسي بحجم محمد قدري المحامي ما زال مقفلاً ومثقلاً بالغبار.

ومن ناحية أخرى، نوصي ببذل الجهد في مجال الترجمة، حيث تكمن أخبار بلادنا، وأحوال ثقافتنا في العديد من المؤلفات الأجنبية، وخاصة في يوميات الرحالة ومذكراتهم .

وهكذا نرى أن الكلمة الأخيرة في حق المسرح الليبي لا يقوى أحد على البوح بها قبل أن نعمل سوياً على تجميع، وتصنيف وثائق إرثنا الثقافي .

حسن يوسف اللموشي

# ملاحق



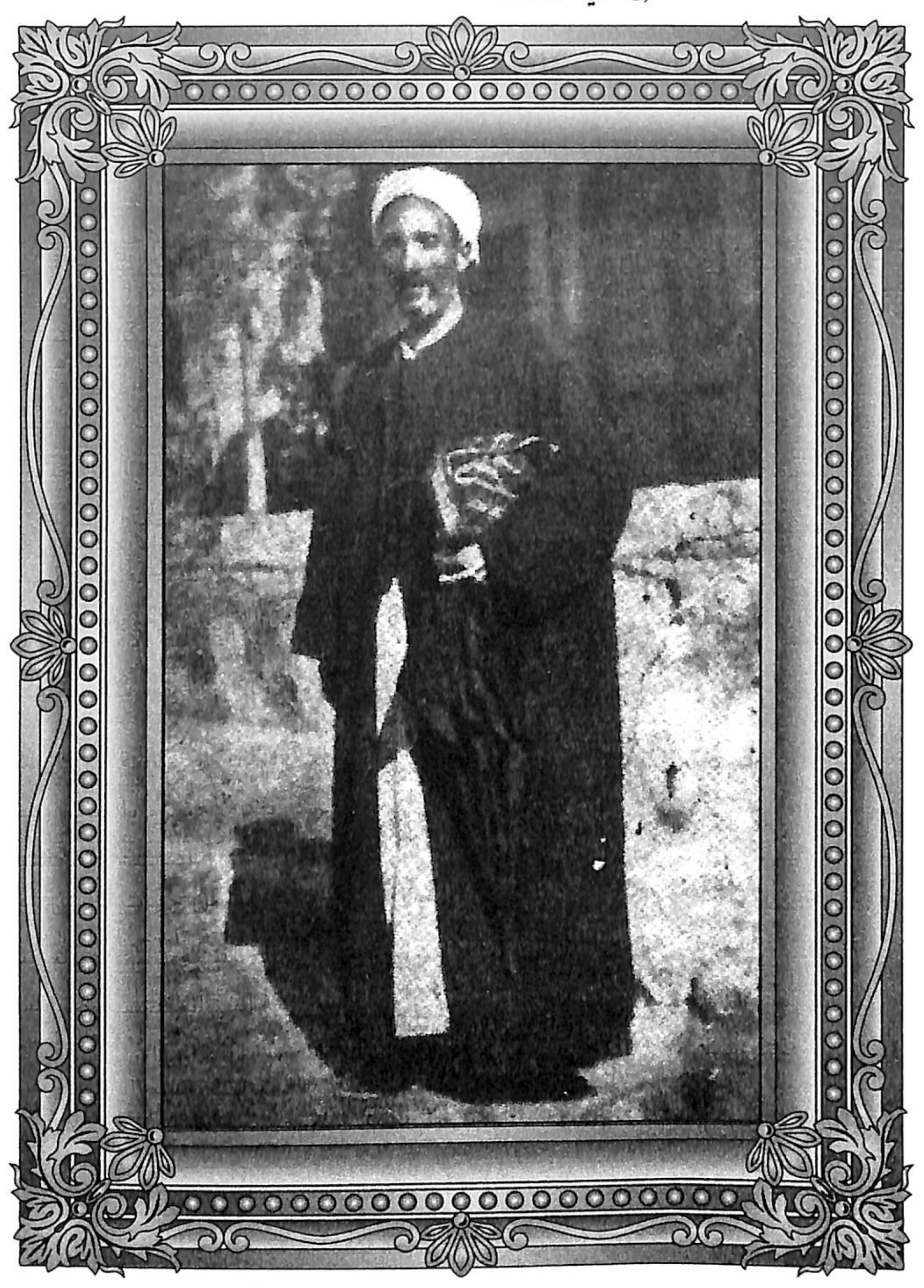
سلامة حجازي :

وصلتنا مسرحياته قبل وصوله إلينا الذى لم يتم إلا في سنة 1914م.



السلطان عبد الحميد :

انهيار حكمه الطاغي أوقد شعلة المسرح في بلادنا.



الشيخ محمد البوصيري :

أزهري عشق المسرح وتابع مناشطه من خلال جريدته ( الترقي).



محمد قدرى المحامي:

مؤسس الحركة المسرحية في ليبيا . ومخرج مسرحية ( وطن).



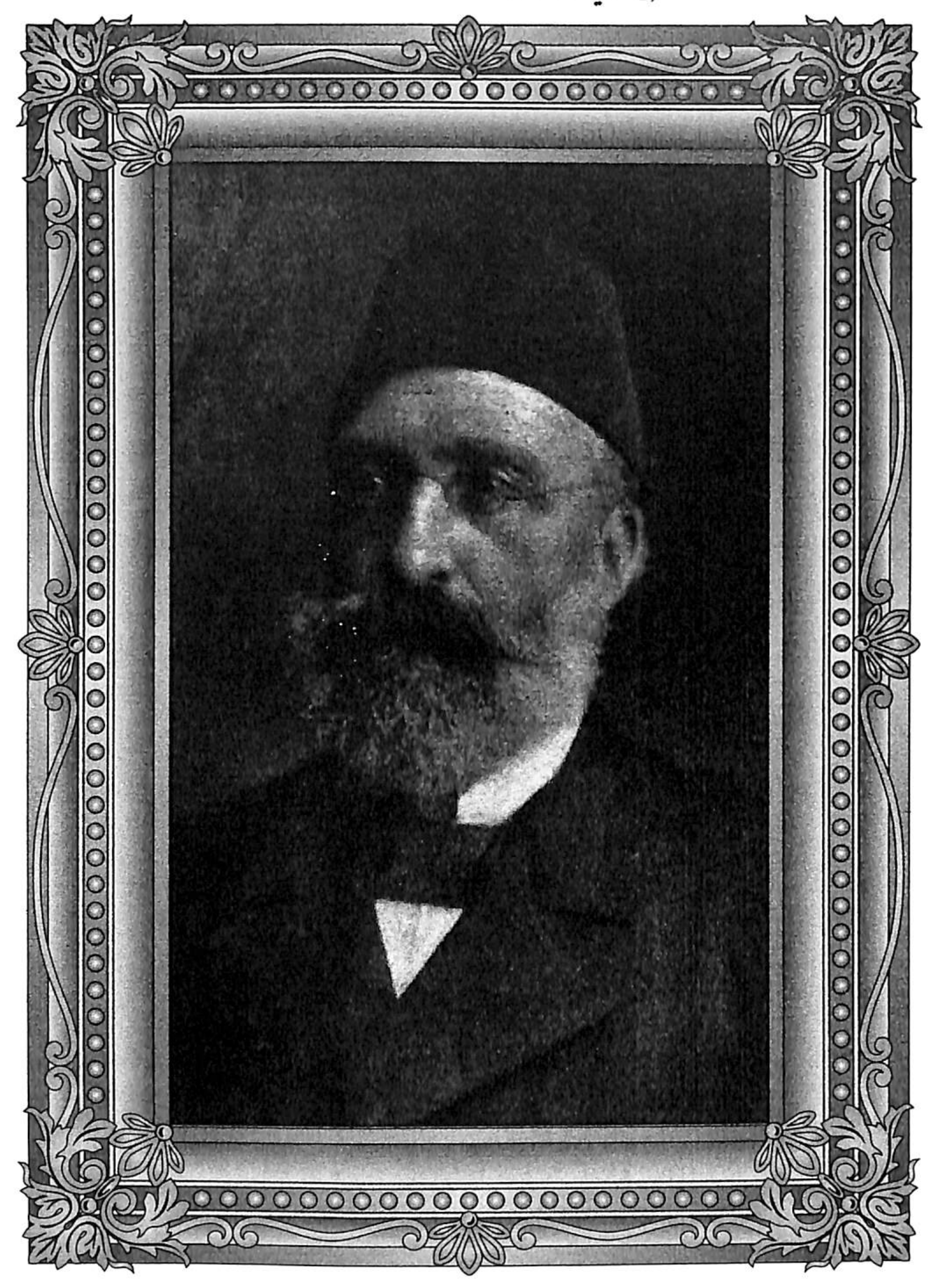

الفنان حسن بدوى بنان :

صاحب الصوت الرخيم نزل بالأراضي الليبية ثم حل بالأراضي التونسية حيث اشتهر هناك – توفى سنة 1965م.

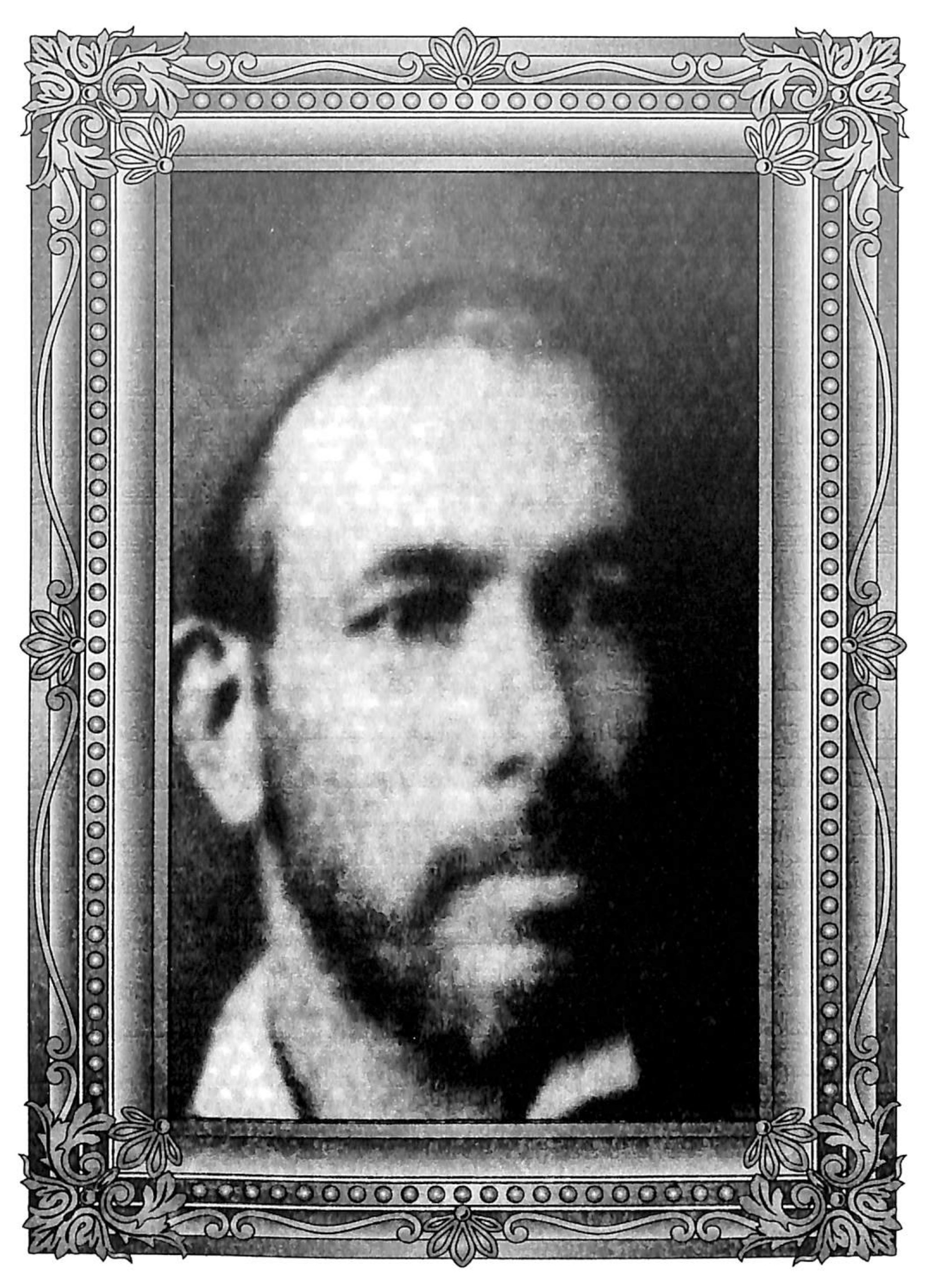


**محمد نامق كمال بك :**

**مناضل وشاعر وصحفى كبير، حمل الممثلون صورته احتراما لمواقفه الوطنية، ولدفاعه عن الحريات.**

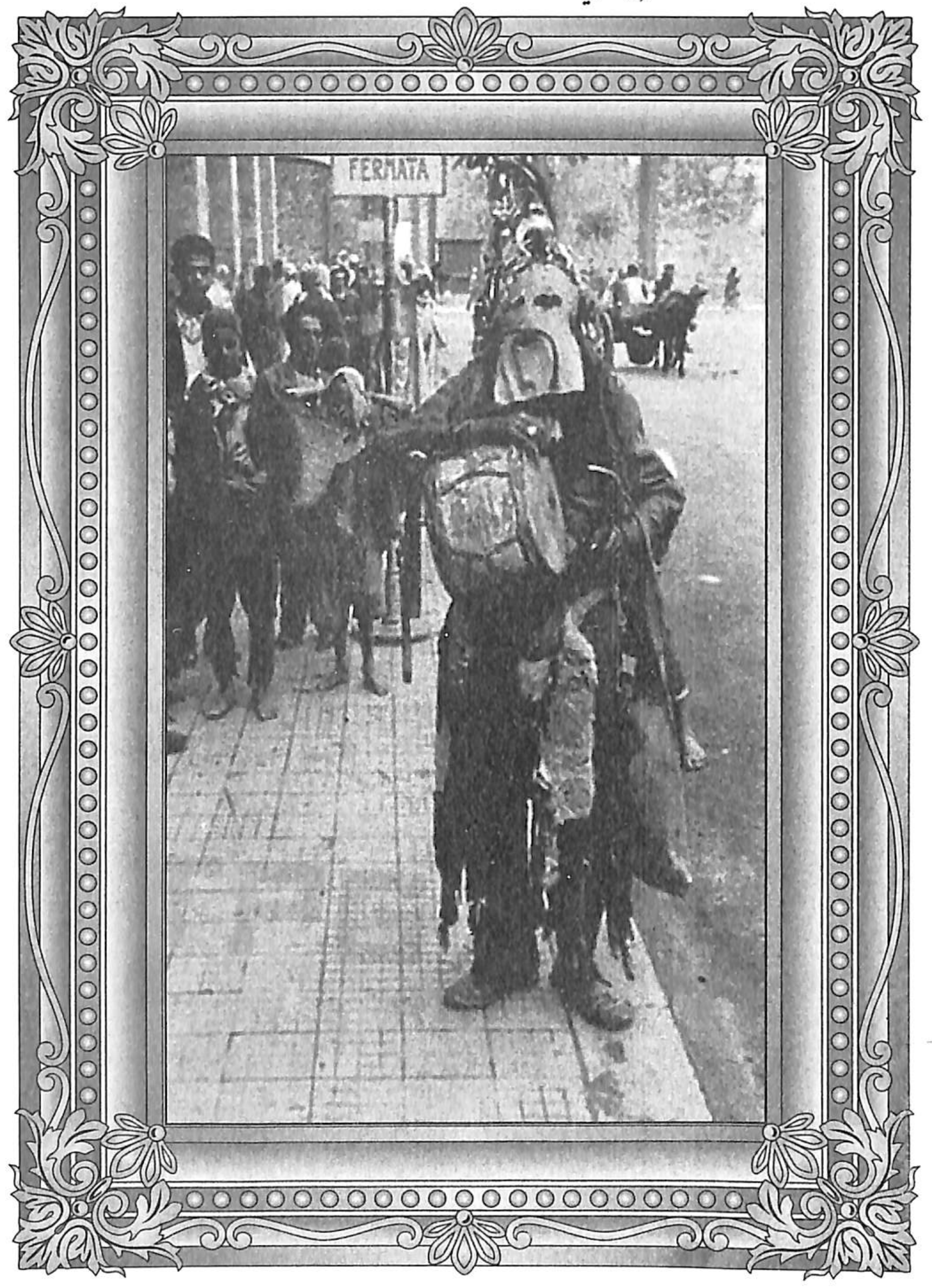


مدحت باشا: أبو الدستور .. واضع قانون الحريات، ضحى بحياته من اجل نشر العدالة والديمقراطية في الدولة العثمانية وولاياتها .. لذا حمل الممثلون صورته اعترافا بفضله .

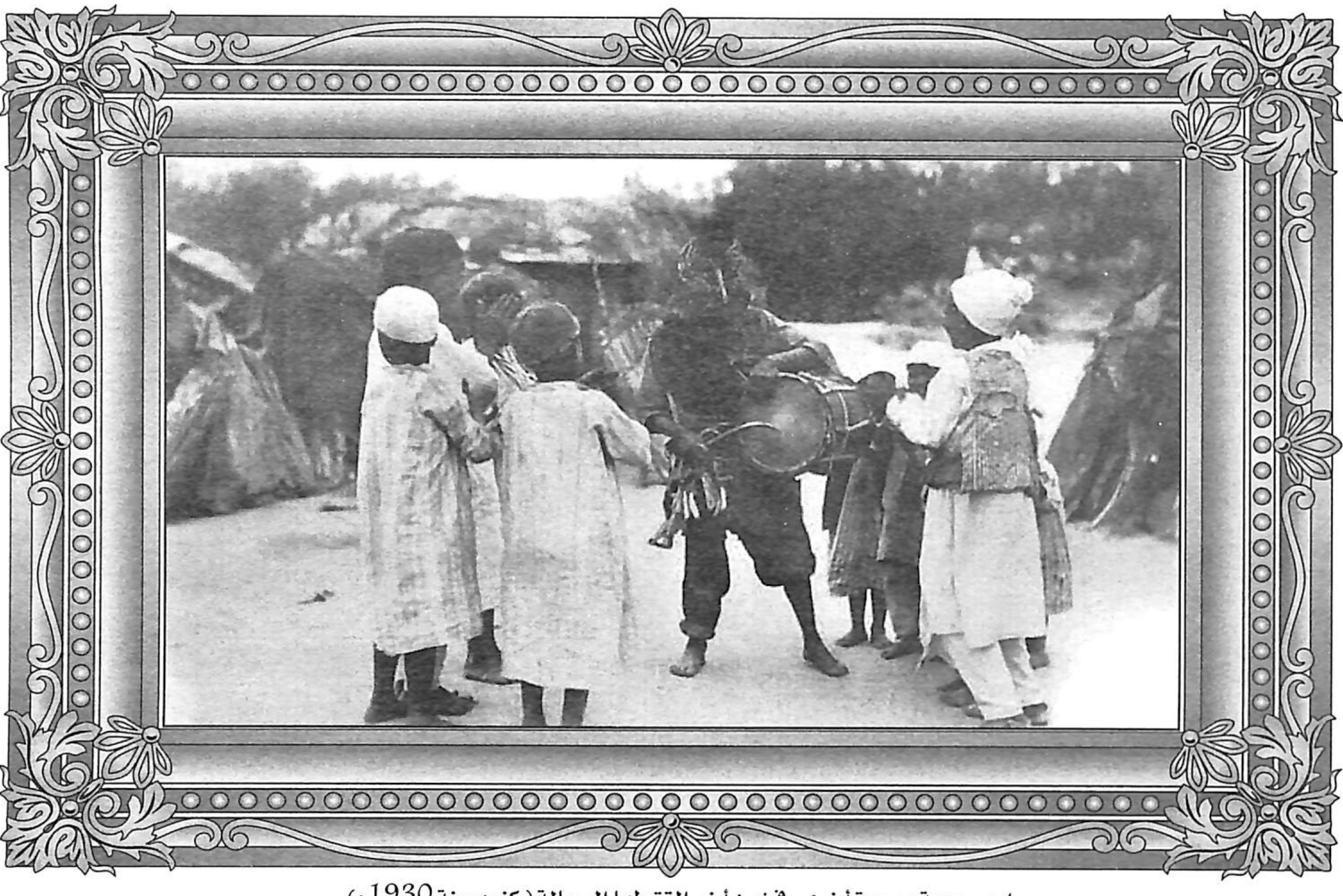


احمد الفقيه حسن – الجد :

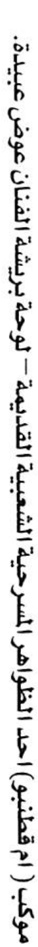
شاهد الكوميديا الايطالية سنة 1875م. على احد مسارح طرابلس وكتب انطباعاته حولها .




ابو سعدية : الممثل والراقص الشعبي رسم البسمة على الشفاه في زمن الحديد والنار( صورة التقطها الرحالة كاوبر سنة 1905م).



ابو سعدية : صورة أخرى في زمن آخر التقطها الرحالة ( كنود سنة 1930م).



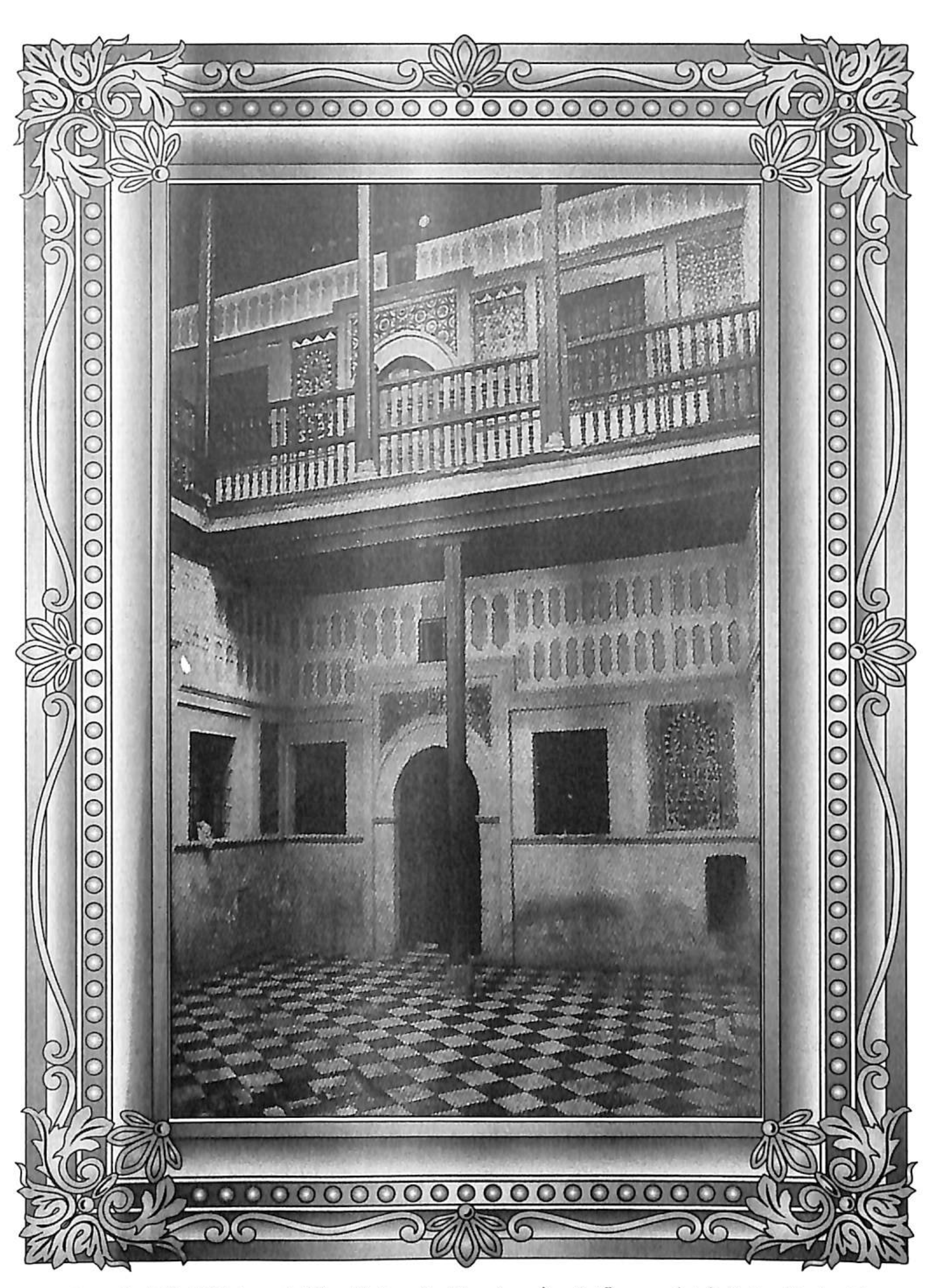
موكب (ام قطنبو) احد الظواهر المسرحية الشعبية القديمة – لوحة بريشة الفنان عوض عبيدة.



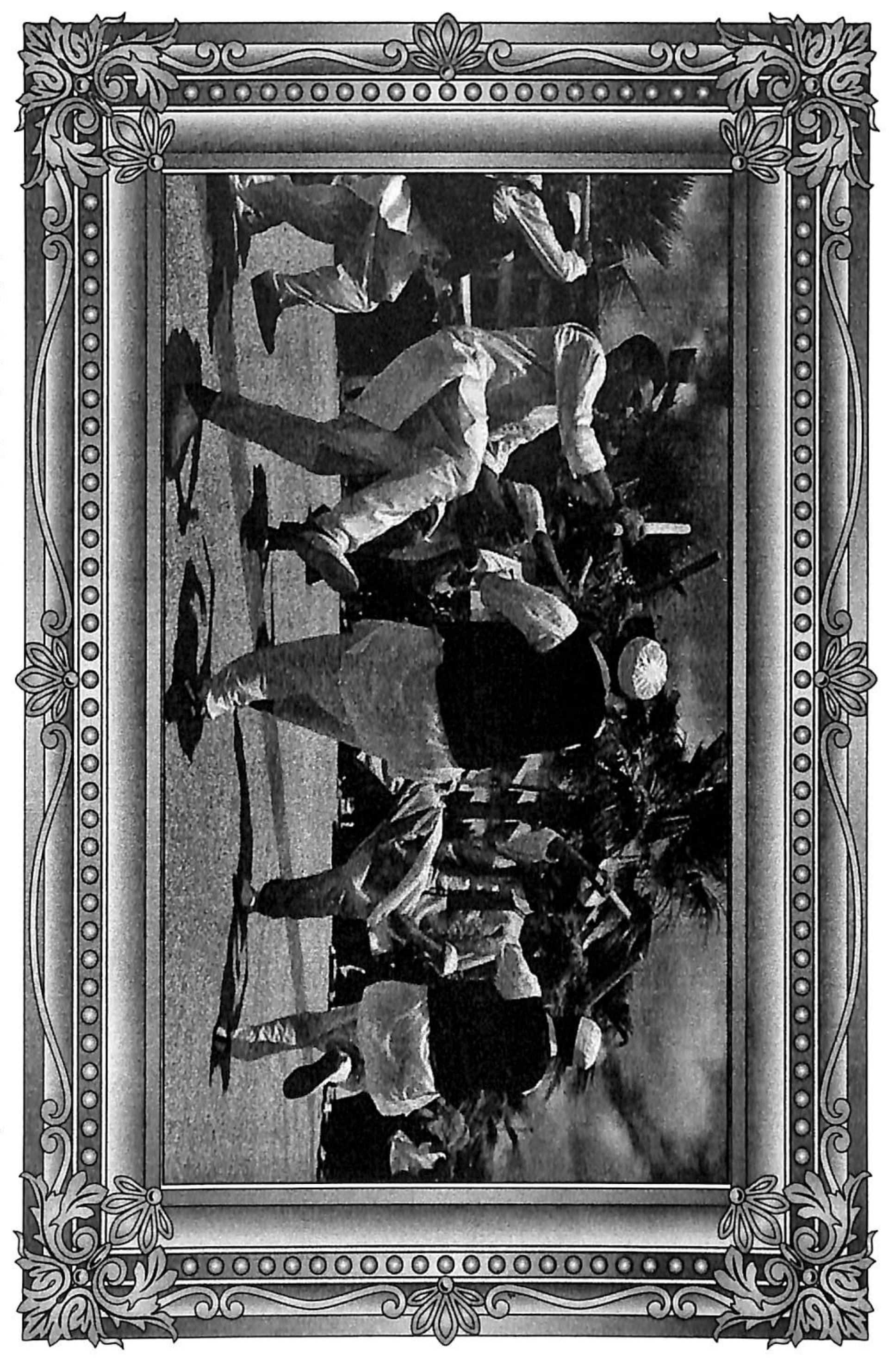
الراوي : احدى الملاهي الشعبية المشهورة، شاعت في ليبيا منذ العهد القرمانلي تحت اسم ( الفيداوي ) — لوحة للفنان عوض عبيدة .




ساحة برج الساعة في العهد العثماني حيث كانت توجد مقاه يعرض فيها مسرح الكراكوز، ويرقص فيها الزنوج رقصا غير جميل – على حد تعبير كاوبر – .



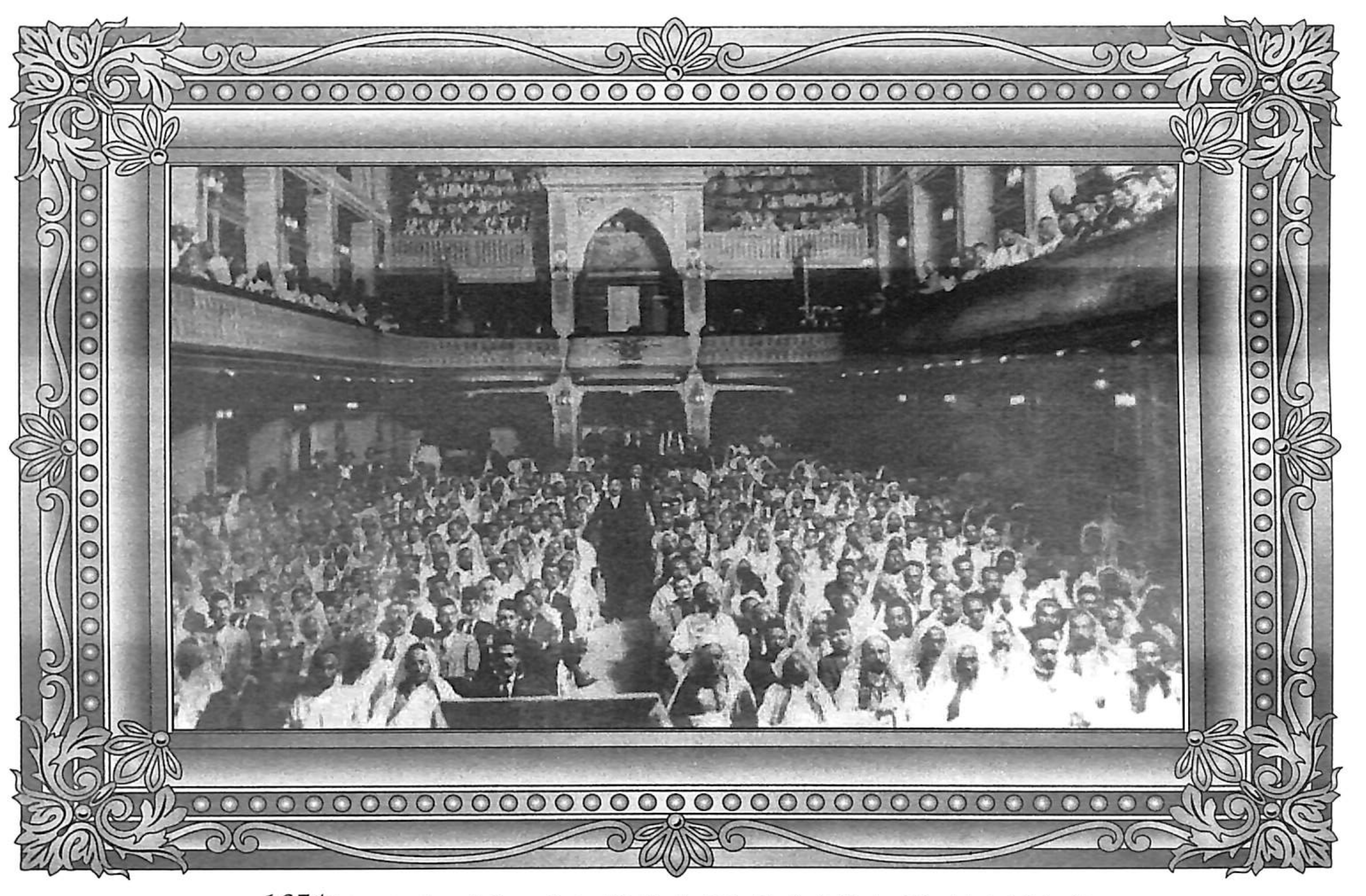
أنموذج للبيت الطرابلسي : وقد تحول بعض هذه البيوت الى فنادق حيث كانت تقام السهرات الفنية والحفلات العائلية .



رقصة الكاسكا؛ المأخوذة عن رقصة الحرب الليبية: تحمل مضامين درامية واضحة ( صورة للفرقة الوطنية الليبية / طرابلس ) .



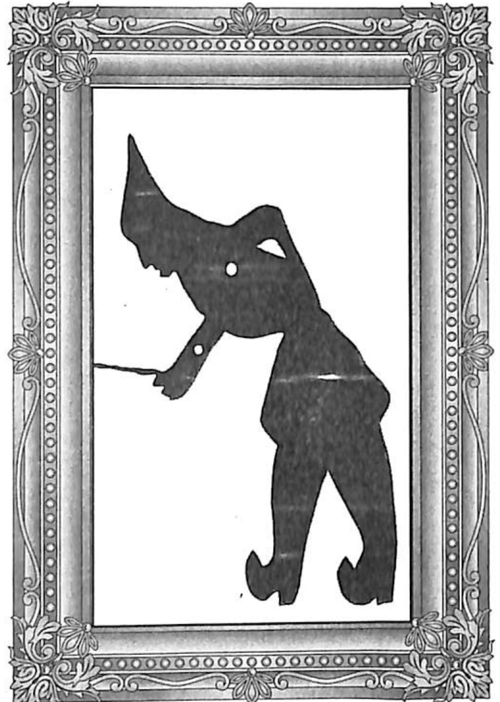
رقصة الحرب الليبية القديمة ( عن كتاب : الليبيون الشرقيون – أ. بيتس )



مسرح البوليتياما : كان في اصله الاول فندقا سكنته الجالية الدرزية وسميّ باسمها . بني سنة 1654م.



نماذج من شخصيات مسرح الكراكوز أعدها المخايل الليبي الشهير ب (عمى الوسطى) مأخوذة عن كتاب : خيال الظل في شمال إفريقيا لمؤلفه الألماني هرنباخ.









نماذج من شخصيات مسرح الكراكوز أعدها المخايل الليبي الشهير ب (عمى الوسطى) مأخوذة عن كتاب : خيال الظل في شمال إفريقيا لمؤلفه الألماني هرنباخ.





# قائمة المراجع المصادر


**أولا : الكتب.**

1 – أبو قرين، المهدى : تاريخ المسرح في الجماهيرية . سلسلة كتاب الشعب – العدد 9 منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان / طرابلس – ليبيا . الطبعة الاولى : يناير 1980م.

2 – الأسطى، محمد : ورقات مطوية . سلسلة كتاب الشعب العدد 10 . نشر المنشأة العامة للنشر والتوزيع . طرابلس – ليبيا . الطبعة الأولى . أكتوبر / 1983 .

3 – أسلن : مارتن : تشريح الدراما. ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة . منشورات وزارة الثقافة والفنون الطبعة الأولى 1978م.

4 – انطون، فرح : مختارات من فرح انطون سلسلة مناهل الأدب العربي : العدد 39 .

5 – بازامة، محمد مصطفى : بنغازى عبر التاريخ – الجزء الأول نشر دار ليبيا للنشر والتوزيع – بنغازي . الطبعة الاولى 1968م.

6 – براون : جفرى : أوروبا فى القرن التاسع عشر . ترجمة عبلة حجاب نشر المكتبة الاهلية – بيروت . الطبعة الاولى 1963م.

7 – برنيا، كونستتازيو : طرابلس الغرب من سنة 1510:1850م. ترجمة خليفة محمد التليسى . نشر دار الفرجاني – طرابلس / ليبيا الطبعة الأولى مايو/ 1969م.

8 – بطرس. فكري : من أعلام المسرح الغنائي فى مصر . سلسلة مذاهب وشخصيات . العدد 142 . نشر الدار ؟ .. للطباعة والنشر – القاهرة . الطبعة الأولى 1966م.

9 – بعيو، مصطفى : المختار من التاريخ الليبي – الجزء الثاني – نشر الدار العربية للكتاب – ليبيا – تونس . الطبعة الأولى – 1978م.

10 – بن إسماعيل، عمر على : انهيار الأسرة القرمانلية فى ليبيا . نشر دار الفرجاني – طرابلس / ليبيا – الطبعة الأولى 1966م.

11 – بوتسيفيا، أ: المسرح العربي فى ألف عام وعام . ترجمة : توفيق المؤذن . نشر دار الفارابي – بيروت .. الطبعة الأولى 1981م.

12 – التليسى، خليفة محمد : حكاية مدينة . نشر الدار العربية للكتاب . ليبيا – تونس. لا .ط.لا .ت.

13 – تود، مابل : أسرار طرابلس . ترجمة ونشر دار الفرجاني . طرابلس / ليبيا. الطبعة الاولى 1968م.

14 - توللى . مس : عشرة أعوام فى طرابلس : ترجمة : عبد الجليل الطاهر . نشر الجامعة الليبية – بنغازي / ليبيا .الطبعة الاولى : 1967 .

15 - تومسن . جورج : اسخليوس واثينا : ترجمة . صالح جواد الكاظم . منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية – سلسلة الكتب المترجمة رقم 23 – الطبعة الاولى : 1975م.

16 - جامي، عبد القادر : من طرابلس الى الصحراء الكبرى . ترجمة : محمد الأسطى نشر دار المصراتي – طرابلس / ليبيا . الطبعة الاولى : 1393هـ 1974م.

17 - جبران، محمد مسعود: احمد الفقيه حسن – الجد وتحقيق ما تبقى من أثاره. نشر مركز دراسات الجهاد الليبي – طرابلس / ليبيا. الطبعة الاولى: لا.ت.

18 - جبران، محمد مسعود : مصطفى بن زكرى : في أطوار حياته وملامح ادبه. نشر المنشاة العامة للنشرو التوزيع – طرابلس . الطبعة الاولى /1984م.

19 - حاوي، ايليا : اسخليوس . سلسلة أعلام المسرح الغربي رقم 1 – نشر دار الكتاب اللبناني – بيروت . الطبعة الاولى 1980م.

20 - حاوي، ايليا :سوفوكليس . سلسلة أعلام المسرح الغربي رقم 2 – نشر دار الكتاب اللبناني – بيروت . الطبعة الاولى 1980م

21 - حسن الفقيه حسن : اليوميات الليبية . تحقيق محمد الأسطى وعمار جحيدر. نشر : مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية – الطبعة الثانية : 2001م.

22 - الخادم، سعد : الدمى المتحركة عند العرب . سلسلة من الشرق والغرب. نشر الدار القومية للطباعة والنشر . الطبعة الاولى : 1966م.

23 - دار الكتب : الببليوغرافيا الوطنية الليبية – نشر وزارة الاعلام والثقافة – الجزء الاول مارس 1972م.

24 - دى نرفال، جيرار : رحلة الى الشرق : ترجمة : كوثر عبد السلام البحيرى ( 3 أجزاء ) نشر الدار العربية للتأليف والترجمة .لا.ط – لا.ت.

25 - رشيد، فؤاد : تاريخ المسرح العربي. سلسلة كتب للجميع – العدد 40 . الطبعة الاولى : فبراير/1960 .

26 - الراعي، على : المسرح فى الوطن العربي. سلسلة : عالم المعرفة . منشورات المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – الكويت – الطبعة الاولى : يناير 1980م.

27 - روسي، أتوري : ليبيا منذ الفتح العربي. ترجمة خليفة محمد التليسي . نشر دار الثقافة – بيروت الطبعة الأولى : 1974 .

28 - زيدان، جورجي: مشاهير الشرق فى القرن الثامن عشر. ( جزءان) نشر مكتبة الحياة – بيروت لا.ت - لا.ط.

29 – السلاوى، محمد أديب : الاحتفالية فى المسرح المغربي الحديث . سلسلة الموسوعة الصغيرة – العدد 134منشورات وزارة الثقافة والفنون بغداد – العراق. الطبعة الأولى 1983م.

30 – شرف الدين، المنصف: تاريخ المسرح التونسي . نشر على نفقة المؤلف . طبع بمطابع شركة العمل للنشر والصحافة – تونس – الطبعة الأولى : 1972م.

31 – شلابي، سالم سالم : تذكرة الى عالم الطفولة . نشر المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس / ليبيا . سلسلة كتابات جديدة – العدد 3 – الطبعة الأولى 1982م.

32 – صالح، احمد عباس، فنون الأدب الشعبي ( جزءان) نشر دار الفكر – القاهرة . الطبعة الأولى : 1956م.

33 – الصويعى، عبد العزيز: بدايات الصحافة الليبية . نشر الدار الجماهير للنشر والإعلان . الطبعة الأولى : 1989م.

34 – صنوع، يعقوب : مسرحيات : جمع وتقديم : محمد يوسف نجم . نشر دار الثقافة – بيروت . لا.ت.لا.ط.

35 – عبد العزيز، محمد حسن : لغة الصحافة المعاصرة . سلسلة ثقافية . نشر المركز العربي للثقافة والعلوم .لا.ت.لا.ط.

36 – عبد الله، البوصيرى: فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري. نشر المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا. الطبعة الثانية : 1984م.

37 – عريبى، بشير محمد : الفن والمسرح فى ليبيا . نشر الدار العربية للكتاب – ليبيا – تونس. الطبعة الأولى : 1981م.

38 – عزيزة / محمد : الإسلام والمسرح . ترجمة، توفيق الصبان . سلسلة كتاب الهلال – العدد 243. القاهرة – الطبعة الأولى .

39 – عمر، عاطف محمد : الدوافع النفسية لنشؤ الفن – نشر دار القلم – بيروت لا.ت/لا.ط.

40 – عيد، السيد حسن : تطور النقد المسرحى فى مصر . نشر المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة – لا.ت - لا.ط

41 – غوتيه، أ.ف: ماضى شمال إفريقيا . ترجمة هاشم الحسينى . نشر دار الفرجاني – طرابلس / ليبيا . الطبعة الأولى : 1970م.

42 – فولايان، كولا: ليبيا أثناء حكم يوسف باشا القرمانلي ترجمة . عبد القادر مصطفى المحيشي . منشورات مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية – سلسلة الكتب المترجمة – عدد 5 – الطبعة الاولى : 1988م.

43 – فيرو، شارل : الحوليات الليبية ( 3اجزاء) ترجمة د. عبد الكريم الوافي . نشر دار الفرجاني .لا.ت - لا.ط.

44 - قادربوه، عبد السلام : أغنيات من بلادى . نشر على نفقة مؤلفه . الطبعة الأولى : 1394هـ 1974م.

45 - قاسم، محمد : موسوعة الممثل فى السينما العربية . نشر مكتبة مدبولى — القاهرة . الطبعة الأولى : 2004م.

46 - القباني، ابو خليل : مسرحيات تجميع وتقديم : محمد يوسف نجم . سلسلة المسرح العربي . نشر دار الثقافة — بيروت . لا.ت.

47 - القشاط، محمد سعيد: التوارق.. عرب الصحراء الكبرى، نشر مركز دراسات وأبحاث الصحراء . الطبعة الثانية :1989م.

48 - قطاية، سلمان : المسرح العربي من أين الى أين ؟.منشورات اتحاد الكتاب العرب — دمشق . الطبعة الأولى. 1972م.

49 - كاكيا، انتوني : ليبيا خلال الاحتلال العثماني الثانى . نشر وترجمة دار الفرجاني ؟ طرابلس — ليبيا . الطبعة الأولى : 1395هـ 1975م.

50 - كاوبر، هـ .س : مرتفعات آلاهات الجمال . ترجمة : أنيس زكي حسن . نشر مكتبة الفرجاني — طرابلس — ليبيا . لا.ت — لا.ط.

51 - الكعاك، عثمان : التقاليد والعادات التونسية . نشر الدار التونسية للنشر . الطبعة الأولى . :مايو 1987م.

52 - كورو، فرانشيسكو : ليبيا أثناء العهد العثماني الثاني ترجمة : خليفة محمد التليسى . نشر المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان — طرابلس / ليبيا. الطبعة الثانية 1984م.

53 - لانداو، جاكوب : المسرح والسينما عند العرب . ترجمة احمد المغازى . نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة الأولى : 1972م.

54 - لجنة من الأساتذة : بلدية طرابلس فى مائة عام . نشر بلدية طرابلس — الطبعة الأولى : 1973م.

55 - ليون، جون فرانسيس : من طرابلس الى فزان . ترجمة مصطفى جودة . نشر الدار العربية للكتاب . ليبيا / تونس. الطبعة الأولى : 1976م.

56 - المحامى، محمد فريد : تاريخ الدولة العلية العثمانية . نشر دار الجيل — بيروت — الطبعة الاولى . 1397هـ 1977م.

57 - لوت، هنرى : لوحات تاسيلي . ترجمة : أمين زكي حسن .نشر دار الفرجاني . الطبعة الاولى 1967م.

58 - المسلمي، عبد الله حسن : كليماخوس القوريناثي . نشر الجامعة الليبية — كلية الآداب.

بنغازى / ليبيا . الطبعة ... 1393هـ 1973م.

59 - المصراتي، على مصطفى : جمال الدين الميلادي . نشر الإدارة العامة للثقافة والإرشاد القومي – سلسلة كتاب الشعب – العدد 25. الطبعة الأولى: 1397 هـ 1977م.

60 - المصراتي، على مصطفى : كفاح صحفي . مطبعة دار الغندور – بيروت . الطبعة الأولى : أكتوبر / 1961م.

61 - المصراتي، على مصطفى : صحافة ليبيا فى نصف قرن . نشر الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان . الطبعة الثانية . الحرث – أكتوبر 2000م.

62 - المصراتي، على مصطفى : نماذج فى الظل نشر الإدارة العامة للثقافة والإرشاد القومي – الطبعة الأولى 1978م.

63 - مندور، محمد : المسرح . سلسلة الأدب العربي/ الفن التمثيلي رقم 1 . نشر دار المعارف – مصر . الطبعة الأولى 1963م.

64 - موري، فابريتشيو : تادرارت اكاكوس – الفن الصخري وثقافات الصحراء قبل التاريخ . ترجمة : عمر الباروني، وفؤاد الكعبازي . نشر مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية – الطبعة الأولى : 1988م.

65 - موفاكو، محمد : الثقافة الألبانية فى الأبجدية العربية سلسلة عالم المعرفة – العدد 68 . نشر المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – الكويت – الطبعة الأولى أغسطس / 1983م.

66 - موفاكو، محمد : مقدمة مسرحية ( أبو الهول الحي) سلسلة المسرح العالمي – العدد 170. نشر وزارة الإعلام – الكويت – الطبعة الأولى 1976م.

67 - ميسانا، غاسبري : المعمار الإسلامي فى ليبيا . ترجمة محمد الصادق حسنين . نشر مصطفى العجيلي . والطبعة الأولى : 1973م.

68 - ميكاكي، ردولفو : طرابلس الغرب تحت حكم الأسرة القرمانلية . ترجمة : طه فوزى . منشورات جامعة الدول العربية . سلسلة الدراسات العربية العالمية – دراسات مترجمة الطبعة الأولى : سبتمبر / 1961م.

69 - ميلر، سوزانا : سيكولوجيا اللعب . ترجمة حسن عيسى . سلسلة عالم المعرفة . نشر المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – الكويت – العدد 120 . الطبعة الأولى . ديسمبر / 1987م.

70 - النائب، احمد : المنهل العذب فى تاريخ طرابلس الغرب . تحقيق الشيخ الطاهر الزاوى . نشر دار الفرجاني – طرابلس / ليبيا لا.ت.لا.ط.

71 - ناجى، محمد ونوري، محمد :طرابلس الغرب . ترجمة : كمال الدين محمد . نشر مكتبة الفكر – طرابلس / ليبيا . الطبعة الأولى : 1973م.

72 – نجم، محمد يوسف : المسرحية فى الأدب العربي . نشر دار الثقافة – بيروت . الطبعة الثالثة 1980م.

73 – هاوزر، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ( جزءان ) ترجمة : فؤاد زكريا . نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت . الطبعة الثانية : 1981م.

74 – هلال، جميل : دراسات فى الواقع الليبي . نشر مكتبة الفكر . طرابلس / ليبيا . الطبعة الأولى 1969 .

75 – هوتسما، وآخرون : دائرة المعارف الإسلامية . ترجمة إبراهيم زكي خورشيد وآخرون . سلسلة : كتاب الشعب – نشر دار الشعب – مصر لا.ت - لا.ط.

76 – هورنمان، فردريك : عاصمة فزان . ترجمة : مصطفى محمد جودة . نشر دار الفرجاني . طرابلس / ليبيا . الطبعة الاولى . 1968م.

77 – هورنمان، فردريك ولينج، اسكندر جوردون : رحلتان عبر ليبيا . ترجمة ونشر دار الفرجاني . طرابلس / ليبيا – الطبعة الاولى : 1394هـ 1974م.

78 – اليوسف، فاطمة : ذكريات . سلسلة الكتاب الذهبي نشر دار روز اليوسف – القاهرة – الطبعة الثانية – ابريل /1959م.

79 – النقاش، مارون : مسرحيات . جمع وتقديم : محمد يوسف نجم . نشر دار الثقافة بيروت لا.ت - لا.ط.

80 – القباني، ابو خليل : مسرحيات : جمع وتقديم ومحمد يوسف نجم – دار الثقافة

ثانيا : الصحف والمجلات

81 – الاسدى، جواد : تكهنات في تأصيل المسرح . مجلة الفكر العربي – عدد خاص عن . مسرح للمجتمع العربي ( العدد 69.) الصادر في يوليو، سبتمبر / 1992م.

82 – رشدى، فاطمة : مذكرات فاطمة رشدى . مجلة المسرح المصرية الإعداد : 10/1964م. الى العدد 18/1965م.

83 – الضباط الأتراك : صورة عريضة التشكر . جريدة طرابلس الغرب – العدد 1131 السنة 35. الصادر في 13/ شعبان/ 1323هـ الموافق 29/أيلول/ 1321 سنة مالية .

84 – عبد الله، البوصيرى : وثائق مسرحية : لعبة الحشايشي مجلة : كل الفنون عدد27/ أكتوبر/ 1975م.

85 – عبد الله، البوصيرى : وثائق مسرحية : لعبة العروسة . مجلة كل الفنون عدد 28/ نوفمبر/ 1975م.

86 – عبد الله، البوصيرى: وثائق مسرحية : لعبة السانية : مجلة تراث الشعب العدد الثاني –

يناير، فبراير، مارس / 1981م.
87 – عبد الله، البوصيرى : لعبة الحمام . مجلة تراث الشعب – العدد الثالث : ابريل، مايو، يونيه / 1981م.
88 – عبد الله، البوصيرى : وثائق جديدة عن المسرح في ليبيا مجلة ( المؤتمر) العدد السادس / السنة الاولى، الصادر في ناصر – يوليو/2002م.
89 – عبد الله، البوصيرى : الفقيه .. والمسرح .. مجلة ( المؤتمر )العددان 51 - 52 مايو – يوليو/ 2006م.
90 – عبد الله، البوصيرى : العناصر التشخيصية في الالعاب الشعبية – مجلة تراث الشعب العدد 3. مسلسل 24 / 1990 م.
91 – عبد الله، البوصيرى : الكراكوز التركي ورحلته الى ليبيا مجلة تراث الشعب – العدد 4 مسلسل 25 سنة 1990م.
92 – عبد الله، البوصيرى : المسرح الليبي في العهد العثماني الثاني مجلة المسرح والخيالة الإعداد ( 7، 8، 9 / 1990م) الإعداد – 10و 11، 12/ 1991م. العدد 13/1992م.
93 – عبد الله، البوصيرى : إشكالية المصطلح في المسرح العربي . مجلة (المسرح والخيالة ) العدد 21/ السنة 19 الصادر في الصيف / 2006م.
94 – عبد الله، البوصيري : اشكالية المصطلح في المسرح العربي – الحلقة الثانية مجلة افانين – العدد الاول الصادر في مارس – ابريل / 2007م.
95 – عبد الله، البوصيرى : مسرحنا .. في صحفنا : الإعلانات . مجلة ( شؤن ثقافية ) العدد الأول . الصادر في أي النار – يناير / 2006م.
96 – عبد الله، البوصيرى : الخبر المسرحي .. مجلة ( شؤون ثقافية ) العدد الثالث الصادر في الربيع – مارس / 2006م.
97 – عبد الله، البوصيرى : بواكير النقد المسرحي في ليبيا . جريدة أويا . الاعداد 411 – 412 – 413/ ديسمبر 2008م.
98 – مجهول :المقاطعة . جريدة ( طرابلس الغرب ) العدد 1265 الصادر في 13/ذى القعدة / 1326 هـ .
99 – مجهول، خبر : جريدة ( طرابلس الغرب ) العدد الصادر في 13/ذى القعدة/ 1326هـ .
100 – مجهول : استفدنا – جريدة ( الترقي ) الصادر في 7/ صفر/1327هـ .
101 – مجهول: جوق التشخيص – جريدة ( الرقيب) العدد الصادر في 21/ ربيع الأول / 1329 هـ .
102 – مجهول : الى ذوى الغيرة والمروءة – جريدة ( المرصاد ) العدد الصادر : 18/ جمادي الثاني

/ 1329هـ .

103 - مجهول : الجوق المصرى ( تشخيص ) جريدة ( الرقيب) العدد الصادر في 11/ جمادي الآخرة / 1329هـ .

104 - مجهول : جوق التمثيل الأدبي ( تياترو امبراخ خان) جريدة الترقي، العدد الصادر في 11/ جمادي الأخر /1329هـ .

105 - مجهول : جوق التشخيص – جريدة الترقي، العدد الصادر في 17/رجب / 1329هـ .

106 - مجهول : المظاهر الملية الخارقة للعادة . جريدة ( طرابلس الغرب ) العدد 1354 / السنة 14 . الصادر في 21/ صفر/ 1329هـ .

107 - مجهول : قانون الدمغة – جريدة ( طرابلس الغرب ) العدد 1187 / السنة 37. الصادر في 20/ محرم/ 1325 هـ .

108 - مجهول : خبر جريدة ( طرابلس الغرب) العدد 1969/ السنة 36، الصادر في 4/ رمضان /1324 هـ .

109 - مجهول : مشكلة الإسكان في العالم عامة، وفى ليبيا خاصة . نشرة ( ندوة البيئة والتنمية ) العدد الأول الصادر في 3/ ذى القعدة /1395 هـ . الموافق 6/نوفمبر/1975م.

110 - المصراتي، على مصطفى : عاشوراء . جريدة طرابلس الغرب – العدد الصادر في 20 / سبتمبر/ 1953م.

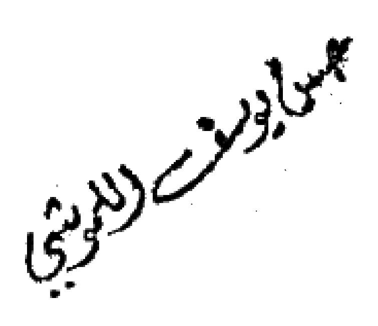
111 - ناعوم، جبران : هل التمثيل مهان في عرف الحكومة البنغازية ؟ جريدة الترقي العدد الصادر في 7/ ربيع الأخر /1329هـ .

112 - هو : يوم عاشوراء : جريدة ( طرابلس الغرب) العدد الصادر في 20 / سبتمبر / 1953م.

113 - HACHETTE DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE. PARIS 1998 . م.

114 - UNVERÖFFENTLICHTE STüCKE OUS TRIPOLIS

الفصل الثاني من كتاب ( خيال الظل في شمال افريقيا) تأليف وليم هونر باخ (نسخة مصورة ).



## صدر للمؤلف

1 - الكراس المسرحي : تطور المفاهيم المسرحية . نشر على نفقة المؤلف / بنغازي سنة 1974م.

2 - الكراس المسرحي : حول شعار المسرح أستاذ الشعوب . نشر على نفقة المؤلف / طرابلس سنة 1976م.

3 - الغربان وجوقة الجياع – حالة حصار بلا مناسبة ( مسرحيتان) الكتاب والتوزيع والإعلان طرابلس – ليبيا – طبعة أولى 1982م.

4 - كتابات على جدار الفن ( خواطر فنية وأدبية) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس / طبعة أولى سنة 1984م.

5 - فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري (بحث) اتحاد الكتّاب العرب – دمشق – طبعة أولى سنة 1979م. والمنشأة العامة للنشر والتوزيع طرابلس – ليبيا – طبعة ثانية /1984م.

6 - أوريست يعود إلى المنفى ( مسرحية ) المنشأة العامة للنشر والتوزيع – طرابلس طبعة أولى سنة 1986م.

7 - لعبة السلطان والوزير ( مسرحية) المنشأة العامة للنشر والتوزيع – طرابلس / طبعة أولى سنة 1986م.

8 - سجينة الجدران ( مسرحية ) الدار العربية للكتاب / ليبيا – تونس – طبعة أولى سنة 1987م.

9 - تفاحة العم قريرة ( مسرحية ) الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا – طبعة أولى سنة 1990م.

10 - القاتلات ( مسرحية ) منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي – الجماهيري / طبعة أولى سنة 2004 م.

11 - رحلة طائر الكناري ( خمس مسرحيات للأطفال) منشورات مجلس الثقافة العام بنغازي – الطبعة الأولى سنة 2006م.

12 - الطموح ثلاثية يوسف باشا، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام – طبعة أولى – طرابلس سنة2006م.

13 - الجموح - الجنوح تحت الطبع .

14 - العاشقات ( مسرحية) منشورات مجلس الثقافة العام – طبعة أولى – بنغازي 2009م.

15 - المسرح في ليبيا . منشورات معهد المسرح العربي – دولة الإمارات – طبعة أولى الشارقة سنة2008م.

**ثانيا : كتب بمشاركة :**

1. أراء في كتابات جديدة – العدد 7/ 1983م. منشورات المنشاة العامة للنشر والتوزيع/ طرابلس .

2. أراء في كتابات جديدة – العدد 8/ 1984م. منشورات المنشاة العامة للنشر والتوزيع/ طرابلس .

3. دراسات في أدب خليفة التليسي . منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طبعة أولى طرابلس 1984م.

4. المجتمع الليبي من 1835 – 1950م. منشورات مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية – طبعة أولى / طرابلس 2005م.

5. موسوعة الفن والثقافة في البحر الأبيض المتوسط في القرن عشرين ( صدر بالإيطالية) عن لجنة الثقافة والفنون المنبثقة عن منظمة اليونسكو – روما / إيطاليا .

6. مدونة المسرح الليبي . منشورات المدار للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني – طبعة أولى – طرابلس 2008م.

**ثالثا – تحت الطبع :**

- فهرست المسرح الليبي . - الجنوح ( مسرحية / الجزء الثالث من ثلاثية يوسف باشا)
- الأستاذ والمريد ( قراءة في صحبة وجدانية )

**رابعاً – جاهز للطبع (لعناية السادة الناشرين ):**

- آلهة العرب (مسرحية ). - تشاركية دفن الموتى (مسرحية ).
- تحولات (مسرحية). - بورتريه .. أو صورة قريبة لرجل وقور (مسرحية عامية)
- أحوال حايلة (مسرحية عامية). - ثلاث مسرحيات صقلية (قراءة نقدية).
- أضواء بألوان الطيف (لقاءات صحفية مختارة). - الخطيفة (مجموعة قصصية).
- نقد نظرية الصراع (حول فرضية غياب المسرح في الثقافة الإسلامية).

# المسرح الليبي

## في العهد العثماني الثاني

## 1835 : 1912

البوصيري عبد الله

كلما سكن الليل، وجن الدجى، وهدأ الضجيج الذي ملأ القاعات وأروقة المسارح، ترحل العقول الفطنة في ملكوت الفكر، لتتأمل هاتيك الآراء، وتراجع فحوى الأحاديث، كي تغربل القول السليم من السقيم، لعلها تحصل على جملة مفيدة ترسم صورة الحقيقة . وكانت الجملة المفيدة الضائعة في كلِّ حلقات النقاش واللقاءات تدور حول تاريخ المسرح الليبي، وهكذا ظهر سؤال كبير، وبالغ الأهمية : متى .. وكيف .. وأين تأسس المسرح الليبي .؟

